

TARTU RIIKLIKÜ ÜLIKOOLI TOIMETISED  
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ  
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ALUSTATUD 1893. a. VIHK 209 ВЫПУСК      ОСНОВАНЫ в 1893 г.

---

**ТРУДЫ ПО РУССКОЙ И СЛАВЯНСКОЙ  
ФИЛОЛОГИИ  
XI  
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**

ТАРТУ 1968

Редакционная коллегия:

Б. Ф. Егоров (ответственный редактор), Ю. М. Лотман, В. Т. Адамс.

*Памяти  
Александра Павловича  
Скафтымова*

## СТАТЬИ

## ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В ПРОЗЕ ГОГОЛЯ

Ю. М. Лотман

Сюжет повествовательных литературных произведений обычно развивается в пределах определенного локального континуума. Наивное читательское восприятие стремится отождествить его с локальной отнесенностью эпизодов к реальному пространству (например, географическому). Однако существование особого художественного пространства, совсем не сводимого к простому воспроизведению тех или иных локальных характеристик реального ландшафта, становится очевидным, лишь только мы сравним воплощение одного и того же сюжета средствами разных искусств. Переключение в другой жанр изменяет «площадку» художественного пространства. В «Театральном романе» М. А. Булгакова блестяще показано превращение романа в пьесу именно как переключение действия из пространства, границы которого не маркированы, в ограниченное пространство сцены. «... Книжку романа мне пришлось извлечь из ящика. Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, шурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная — как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно — горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе. Ах, какая это была увлекательная игра, и не раз я жалел, что кошки уже нет на свете и некому показать, как на странице в маленькой комнатке шевелятся люди. Я уверен, что зверь вытянул бы лапу и стал бы скрести страницу. Воображаю, какое любопытство горело бы в кошачьем глазу когда лапы царапали бы буквы!

С течением времени камера в книжке зазвучала. Я отчетливо слышал звуки рояля < > Вот бежит, задыхаясь, человек. Сквозь табачный дым я слежу за ним, я напрягаю зрение и вижу: сверкнуло сзади человечка выстрел он, охнув, падает навзничь»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Михаил Булгаков, Избранная проза, М., «Художественная литература», 1966, стр. 536—539.

Поскольку «коробочка» в дальнейшем оказывается изоморфной сцене<sup>2</sup>, очевидно, что в понятие пространства здесь не входит его размер. Значима не величина площадки, а ее *ограниченность*. Причем ограниченность эта совсем *особого рода*: одна сторона «коробочки» открыта и соответствует отнюдь не пространству, а «точке зрения» в литературном произведении. Три других формально границами не являются (на них может быть нарисована даль, пейзаж, уходящий в бесконечность, т. е. должно имитироваться *отсутствие границы*) Нарисованное на них пространство должно создать иллюзию пространства сцены и как бы быть ее продолжением. Однако между сценой и ее продолжением на декорации есть существенная разница: действие может происходить только на пространстве сценической площадки. Только это пространство включено во временное движение, только оно моделирует мир средствами театральной условности. Декорация же, являясь фиксацией *продолжения* сценического пространства, на самом деле выступает как его *граница*.

При этом следует подчеркнуть, что выросшее в определенных исторических условиях представление о том, что художественное пространство представляет собой всегда модель некоего естественного пространства же, оправдывается далеко не всегда. Пространство в художественном произведении моделирует разные связи картины мира: временные, социальные, этические и т. п. Это может происходить потому, что в той или иной модели мира категория пространства сложно слита с теми или иными понятиями, существующими в нашей картине мира как раздельные или противоположные (ср. наличие в средневековом понятии «Русской земли» признаков не только территориально-географического, но и религиозно-этического характера, дифференциального признака святости, противопоставленного в «чужих землях» преховности одних и иному иерархическому положению на лестнице святости — других; можно указать и на наличие признака единственности, противопоставленного множественности других земель, и т. п.) Однако причина может быть и в другом: в художественной модели мира «пространство» подчас метафорически принимает на себя выражение совсем не пространственных отношений в моделирующей структуре мира.

Таким образом, художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений. При этом, как часто бывает и в других вопросах, язык этот, взятый сам по себе, значитель-

---

<sup>2</sup> «Коробочка моя давно не звучала < . >. Перед глазами теперь встала коробка учебной сцены. Герои разрослись и вошли в нее складно и очень бодро» (Там же, стр. 544). Таким образом, художественное пространство обнаруживает некоторые топологические качества.

но менее индивидуален и в бóльшей степени принадлежит времени, эпохе, общественным и художественным группам, чем то, что художник на этом языке говорит, — чем его индивидуальная модель мира. Само собой разумеется, что «язык пространственных отношений» есть некая абстрактная модель, которая включает в себя в качестве подсистем как пространственные языки разных жанров и видов искусства, так и модели пространства разной степени абстрактности, создаваемые сознанием различных эпох.<sup>3</sup>

Художественное пространство может быть точечным, линейным, плоскостным и объемным. Второе и третье могут иметь также горизонтальную или вертикальную направленность. Линейное пространство может включать или не включать в себя понятие направленности. При наличии этого признака (образом направленного линейного пространства, характеризующегося релевантностью признака длины и нерелевантностью признака ширины, в искусстве часто является дорога) линейное пространство становится удобным художественным языком для моделирования темпоральных категорий («жизненный путь», «дорога» как средство развертывания характера во времени).

В этом смысле можно провести различие между цепочкой точечных локализаций и линейным пространством, поскольку первые всегда ахронны. Приведем один пример: в чрезвычайно содержательной работе С. Ю. Неклюдова «К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине», знакомство с которой сильно повлияло на ход мыслей автора предлагаемой статьи, подчеркивается, что «места, в которых происходит эпическое действие, обладают не столько локальной, сколько сюжетной (ситуативной) конкретностью. Иными словами, в былине прослеживается твердая приуроченность к определенному месту определенных ситуаций и событий. По отношению к герою эти «места» являются функциональными полями, попадание в которое равнозначно включению в конфликтную ситуацию, свойственную данному locus'у. Таким образом, сюжет былины может быть представлен как траектория пространственных перемещений героя».<sup>4</sup> Однако, как

<sup>3</sup> Язык художественного пространства иерархичен. Это проявляется, в частности, в том, что внутри тех или иных его разновидностей, с точки зрения более абстрактных моделей пространства, также могут быть выделены уровни сообщения и кода («подъязыка»). Так, например, объемная модель пространства может выступать в качестве языка, средствами которого моделируются некоторые внепространственные категории. Однако достаточно сопоставить объемную модель пространства, создаваемую средствами театра и средствами живописи, чтобы убедиться, что на этом уровне она уже будет выступать в качестве одного сообщения, передаваемого средствами разных языков.

<sup>4</sup> С. Ю. Неклюдов, К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине, сб: Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам, 16—26 августа 1966, Тарту, 1966, стр. 42.

отмечает и С. Ю. Неклюдов, каждая из этих ситуаций имеет внутренне-неподвижный, со всех сторон отграниченный («точечный») характер. Поэтому в тех случаях, когда последовательность эпизодов поддается перемещению и не задана (эпизод не содержит в себе однозначно предсказанного последующего). мы имеем дело не с линейным, а лишь с последовательно вытянутым точечным пространством.

Для описания точечного пространства нам уже пришлось обратиться к понятию отграниченности. Действительно, представление о границе является существенным дифференциальным признаком элементов «пространственного языка», которые, в значительной степени, определяются наличием или отсутствием этого признака как в модели в целом, так и в тех или иных ее структурных позициях.

Понятие границы свойственно не всем типам восприятия пространства, а только тем, которые выработали уже свой абстрактный язык и отделяют пространство как определенный континуум от конкретного его заполнения. Так, фреска, роспись стен отличается от живописи, в частности, тем что не имеет художественного пространства, не совпадающего по своим границам с физическим пространством стен и сводов расписываемого помещения. Внутри той или иной фрески (или некоторых типов икон, лубочных рисунков и народных картинок) могут изображаться отдельные эпизоды одного сюжета в их хронологической последовательности. Эпизоды эти могут быть отграничены рамками, но иногда эта последняя отсутствует. В таком случае появляются иные функции, видимо, связанные с отсутствием границы текста или структурным понижением ее роли. Обязательной становится заданность отношений (синтагматика) эпизодов: порядок чтения эпизодов, их пространственная величина относительно друг друга (центральный эпизод обычно больше размером и выключен из заданной последовательности чтения боковых) Обязательным условием становится легкая вычленяемость эпизодов, что достигается повторным изображением одного и того же персонажа, включаемого в различные ситуации. Резкое сближение структуры этого типа с общеязыковым повествованием заставляет воспринимать изобразительный текст этого типа как рассказ в картинках (ср. книжки-картинки, комиксы и т. п.).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Ср. у Пушкина: картинки «изображали историю блудного сына: в первой почтенный старик в колпаке и шляфорке отпускает беспокойного *юношу*, который поспешно принимает его благословление и мешок с деньгами. В другой яркими чертами изображено развратное поведение *молодого человека*: он сидит за столом, окруженный ложными друзьями и бесстыдными женщинами. Далее, промотавшийся *юноша* в рубище и треугольной шляпе пасет свиней и разделяет с ними трапезу; в его лице изображены глубокая печаль и раскаяние. Наконец представлено возвращение *его к отцу*» (А. Пушкин, Полн. собр. соч. т. VIII, кн. 1, изд. АН СССР, 1948, стр. 99). Выделенные мной

Сближение живописи этого рода с повествованием, в частности, проявляется в заданности направления чтения картины или рисунка (вводится типичная для повествования временная ось развития сюжета) В этом смысле особенно интересны иллюстрации Боттичелли к «Божественной комедии» Данте. Каждая иллюстрация, построенная по законам перспективного рисунка эпохи Возрождения, составляет некий континуум пространства, в котором движутся в определенном направлении фигуры Данта и Вергилия. Динамика передается приемом повторения их фигур до четырех-пяти раз на одном и том же рисунке в разных пунктах траектории их движения. Единство второго плана рисунка приводит к тому, что при современном его «прочтении» создается впечатление одновременного присутствия многих Дантов и Вергилиев. О «чтении» живописи см. в книге Б. А. Успенского «Поэтика композиции» (печатается).

Пространственная отграниченность текста от не-текста является свидетельством возникновения языка художественного пространства как особой моделирующей системы. Достаточно сделать мысленный эксперимент: взять некоторый пейзаж и представить его как вид из окна (например, в качестве обрамления выступит нарисованная же оконная пройма) или в качестве картины. Восприятие данного (одного и того же) живописного текста в каждом из этих двух случаев будет различным: в первом он будет восприниматься как видимая часть более обширного целого, и вопрос в том, что находится в закрытой от взора наблюдателя части — вполне уместен. Во втором случае пейзаж, повешенный в рамке на стене, не воспринимается как кусок, вырезанный из какого-либо более обширного реального вида. В первом случае нарисованный пейзаж ощущается только как воспроизведение некоего реального (существующего или могущего существовать) вида, во втором он, сохраняя эту функцию, получает дополнительную: воспринимаясь как замкнутая в себе художественная структура, он кажется нам соотнесенным не с частью объекта, а с некоторым универсальным объектом, становится моделью мира. Пейзаж изображает березовую рощу, и возникает вопрос: «Что находится за ней?» Но он же является моделью мира, воспроизводит универсум, и, в этом смысле, вопрос: «Что находится за его пределами?» — теряет

курсивом слова подчеркивают повторяемость центрального персонажа всех картинок и заставляют воспринимать их как *эпизоды* одного повествования с определенной, детерминированной последовательностью. С этим можно сопоставить заданность последовательности эпизодов в повествовательных жанрах фольклора. Эпизоды такого типа могут восприниматься как «точечные» при наличии парной оппозиции с иначе отграниченными (например, линейными) эпизодами. Так, мы увидим, что в «Мертвых душах» Иосус посещаемых Чичиковым помещиков будет точечным («дом»), в противопоставлении линейному («дорога») Иосусу главного героя. Взятые же лишь в сопоставлении друг с другом, эти эпизоды вообще не обнаруживают признака пространственной границы как значимого.



всякий смысл. Таким образом, пространственная ограниченность (равно как и все другие ее виды, о которых не идет речь в данной статье) связана с превращением пространства из совокупности заполняющих его вещей в некоторый абстрактный язык, который можно использовать для разных типов художественного моделирования.

Отсутствие признака границы в текстах, в которых это отсутствие составляет специфику их художественного языка, не следует путать с подобным отсутствием его на уровне речи (в конкретном тексте), при сохранении в системе. Так, художественный символ дороги содержит запрет на движение в одном направлении, в котором пространство ограничено («сойти с пути»), и естественность движения в том, в котором подобная граница отсутствует. Поскольку, как мы отмечали, художественное пространство становится формальной системой для построения различных, в том числе и этических, моделей, возникает возможность моральной характеристики литературных персонажей через соответствующий им тип художественного пространства, которое выступает уже как своеобразная двуплановая локально-этическая метафора. Так, у Толстого можно выделить (конечно, с большой степенью условности) несколько типов героев. Это, во-первых, герои своего места (своего круга), герои пространственной и этической неподвижности, которые, если и перемещаются согласно требованиям сюжета, то несут вместе с собой и свойственный им locus. Так, князь Белецкий из «Казак» приносит с собой Москву (и — уже — московский свет, как определенный, свойственный ему тип пространства) в станицу, а Платон Каратаев — русскую деревню во французский плен. Это — герои, которые *еще* не способны изменяться, или которым это *уже* не нужно. Они представляют собой исходную или завершающую точку траектории — движения героев, о которых речь будет дальше.

Героям неподвижного, «замкнутого» locus'a противопостоят герои «открытого» пространства. Здесь тоже различаются два типа героев, которых условно можно назвать: герои «пути» (Пьер Безухов, Константин Левин, Нехлюдов и др.) и герои «степи» (дед Ерощка, Хаджи Мурат, Федя Протасов). Герой пути перемещается по определенной пространственно-этической траектории в линейном spatium'e. Присущее ему пространство подразумевает запрет на боковое движение. Пребывание в каждой точке пространства (и эквивалентное ему моральное состояние) мыслится как переход в другое, за ним последующее. Линейное пространство у Толстого обладает признаком заданности направления. Оно не безгранично, а представляет собой обобщенную возможность движения от исходной точки к конечной. Поэтому оно получает темпоральный признак, а движущийся в нем персонаж — черту внутренней эволюции. Су-

ществленным свойством нравственного линейного пространства у Толстого становится наличие (при отсутствии «ширины») признака «высоты»; движение героя по его моральной траектории есть восхождение или нисхождение, или смена того и другого. Во всяком случае этот признак обладает структурной отмеченностью.<sup>6</sup>

В отличие от героя «пути», герой «степи»<sup>7</sup> не имеет запрета на движение в каком-либо боковом направлении. Более того: вместо движения по траектории здесь подразумевается свободная непредсказуемость направления движения. При этом перемещение героя в моральном пространстве связано не с тем, что он изменяется, а с реализацией внутренних потенций его личности. Поэтому движение здесь является не эволюцией (точно так же, как «падение» Феди Протасова с точки зрения общества совсем не является нравственным понижением в том смысле, который применим к Нехлюдову на отрезке сюжета от вступления в гвардию до встречи на суде с Масловой). Оно не имеет и временного признака. Функция этих героев — в том, чтобы переходить границы, непреодолимые для других, но не существующие в их пространстве. Так, Хаджи-Мурат, живущий в мире, резко разделенном на сторонников Шамиля и русских, с предельной отмеченностью границы между двумя мирами, является единственным героем произведения, свободно перемещающимся, игнорирующим это деление (ср. функцию Терека как границы двух миров в «Кзаках» и слова деда Ерошки: «Хоть с зверя пример возьми. Он и в татарском камыше, и в нашем живет. Куда придет, там и дом»<sup>8</sup>).

Пространственные отношения у Толстого, как мы видели, часто выступают в качестве языка для выражения нравственных построений. Вследствие этого они приобретают, в значительной мере, метафорический характер. Иначе обстоит дело у Гоголя — в его произведениях особой отмеченностью обладает художественное пространство. *Spatium*, в котором движется и действует тот или иной герой, не только метафорически, но и в прямом смысле устроен тем или иным, присущим ему

---

<sup>6</sup> Следует различать характер пространства, свойственного герою, от его реального сюжетного движения в этом пространстве. Герой «пути» может остановиться, повернуть назад или сбиться в сторону, приходя в конфликт с законами свойственного ему пространства. При этом оценка его поступков будет иной, чем для аналогичных действий персонажа с иным пространственно-этическим полем.

<sup>7</sup> В словах Феди Протасова «степь» — синоним антиаскетической, свободной от внутренних запретов нормы поведения человека: «Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля...» (Л. Н. Толстой, Собр. соч. в 14 тт., т. XI, М., 1952, стр. 221).

<sup>8</sup> Л. Н. Толстой, Собр. соч., в 14 тт., т. XI, М., 1952, стр. 200.

образом.<sup>9</sup> В этом смысле художественное пространство у Гоголя в значительно большей мере «условно», т. е. художественно отмечено.

Художественное пространство в литературном произведении — это континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие. Наивное восприятие постоянно подталкивает читателя к отождествлению художественного и физического пространства. В подобном восприятии есть доля истинности, поскольку, даже когда обнажается его функция моделирования внепространственных отношений, художественное пространство обязательно сохраняет, в качестве первого плана метафоры, представление о своей физической природе. Поэтому весьма существенным показателем будет вопрос о пространстве, в которое действие не может быть перенесено. Перечисление того, где те или иные эпизоды не могут происходить, очертит границы мира моделируемого текста, а мест, в которые они могут быть перенесены, — даст варианты некоторой инвариантной модели. Предположим, что мы имеем некоторый текст, в котором действие происходит в Москве и не может быть перенесено в другой город<sup>10</sup> и текст, допускающий перемещение в Петербург (но не допускающий перенесения в сельскую местность) Возможно включение их в оппозиции разного типа: «город — поместье»; «столица — провинция»; «большой город —

---

<sup>9</sup> Отметим еще одну особенность: в системах, в которых локальная ситуация не обладает отмеченным признаком границы, положение персонажа зафиксировано или ограничено сравнительно небольшим набором поз и ситуаций. В системах с четкой границей поведение персонажа внутри очерченного художественного пространства — более свободно. Так, например, карнавальная маска, в отличие от сценического актера, не знает черты, отделяющей художественное пространство от не-пространства. Однако количество ограничений на позы и ситуации у нее значительно выше. Художник не может расположить фигуры вне полотна, но в пределах полотна он значительно свободнее, чем создатель фрески. Укажем, что и в условном театре XX в. по мере того, как жест делается более упрощенным, «типовым», позы — неподвижными, растет стремление выйти за пределы рамы, декорации, разрушить неподвижность театрального пространства. Ср. также неподвижную картину концовки «Ревизора» и выход Городничего за пределы сценического пространства («Над кем смеетесь?»). Можно предположить, что степень фиксированности границ сценического пространства и свобода расположения персонажей внутри него находятся в отношении дополнительности.

<sup>10</sup> Ср., например, «Горе от ума», где действие могло бы развертываться в любом барском доме Москвы (любая часть старой Москвы, в которой мог быть расположен барский особняк, войдет в список взаимозаменяющих вариантов пространства) и невозможно вне Москвы. Таким образом, текст развертывается в пространстве дома Фамусовых, но моделирует Москву. А поскольку столь территориально неравное пространство, как дом и город, объявляются идентичными, то обнаруживается, что общность их имеет не вещественно-протяженный, а топологический характер. Именно топологические свойства пространства создают возможность превращения его в модель внепространственных отношений.

маленький город»<sup>11</sup> Очевидно, что объект, который будет моделироваться пространством данных текстов, — различен, хотя в обоих дело будет происходить в Москве. Теперь возьмем «Женитьбу» Гоголя, где действие происходит «В Московской части», «поближе к Пескам, в Мыльном переулке»<sup>12</sup> (Петербург). Переместить действие в Замоскворечье, конечно, более возможно, чем на Невский проспект, — текст воссоздает особое художественное пространство, которое будет равно не Москве или какому-либо другому городу, а «купеческой части русского города» 1830-х годов.

Однако художественное пространство не есть пассивное вместилище героев и сюжетных эпизодов. Соотнесение его с действующими лицами и общей моделью мира, создаваемой художественным текстом, убеждает в том, что язык художественного пространства — не пустотелый сосуд, а один из компонентов общего языка, на котором говорит художественное произведение. Это особенно ясно в творчестве Гоголя и, видимо, не случайно.

\*       \*  
\*       \*

Художественное зрение Гоголя воспиталось под впечатлением театрального и изобразительного искусств. Давно уже отмечалось, что определенные части повествования Гоголя представляют собой словесные описания театрализованных эпизодов<sup>13</sup> То же самое можно сказать и о живописи. Если в «Тарасе Бульбе» Гоголь прямо изображает описываемую им сцену как картину<sup>14</sup> то в более косвенной форме он неоднократно отсылает читателя к чисто живописным средствам изобразительности (ср., например, превращение сцены в картину в конце «Ревизора»). Примеры свидетельствуют, что Гоголь часто, прежде чем описать ту или иную сцену, превратив ее в словес-

---

<sup>11</sup> В ходе работы над «Женитьбой» Гоголь переносит действие из поместья в Петербург. Ясно, что эта оппозиция в тексте значима (действие в окончательной редакции не может происходить в деревне). Однако существенный «петербургский» колорит все же представляет собой вариантную разновидность некоего более общего локального инварианта. Современный зритель (особенно под влиянием традиции Островского) не воспринял бы перемещение действия в Москву как нарушение правдоподобия локальной приуроченности текста.

<sup>12</sup> Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. V, изд. АН СССР, 1949, стр. 12 и 15. В дальнейшем все ссылки на это издание — в тексте.

<sup>13</sup> См.: В. А. Розов, Традиционные типы малорусского театра XVII—XVIII вв. и юношеские повести Н. В. Гоголя, сб.: Памяти Н. В. Гоголя. Сборник речей и статей, Киев, 1911.

<sup>14</sup> «Свет усилился, и они, идя вместе, то освещаясь сильно огнем, то набрасываясь темною, как уголь, тенью, напоминали собой картины Жерардо della notte» (II, стр. 95).

ный текст, представляет ее себе как воплощенную театральными или живописными средствами. Но отождествление одного и того же эпизода в его реально-бытовом, сценическом, живописном и литературном воплощении выделяло — именно благодаря общности сюжета — специфику различных типов моделирования пространства, разбивало иллюзию о непосредственной адекватности реального и художественного пространства и заставляло воспринимать это последнее как одну из граней условного языка искусства.

Специфика восприятия пространства проявилась уже в первом значительном произведении Гоголя — цикле «Вечера на хуторе близ Диканьки». Нетрудно заметить, что бытовые и фантастические сцены здесь, даже в пределах одной повести, никогда не локализируются в одном и том же месте. Но дело и в другом: они локализируются не только в разных местах, но и в разных типах пространства. Так, в «Заколдованном месте» волшебная природа этого «места» состоит в том, что в нем как бы пересекаются волшебный и обыденный миры. Вступивший на него получает возможность перехода из одного в другой. Эти миры очень похожи, но сходство их — лишь внешнее: сказочный мир как бы *притворяется* обыденным, надевает его маску. Но то, что это — не подлинное сходство, а обманчивая похожесть, выражается прежде всего в их пространственной несовместимости. Сказочный мир «надевает на себя» пространство обыденного. Но оно явно не по его мерке: разрывается, морщится и закручивается. Попав через двери «заколдованного места» в волшебный мир, дед и не почувствовал разницы — все предметы и их расположение ему знакомы: «Начал прищуривать глаза — место, кажись, не совсем неизвестное: с боку лес, из-за леса торчал какой-то шест и виделся, далеко в небе. Что за пропасть: да это голубятня, что у попа в огороде! С другой стороны тоже что-то сереет; взгляделся: гумно волостного писаря» (1, стр. 311—312) Но, когда дед пришел на то же самое место в обыденном мире, — начались странные несоответствия пространства: «Вышел и на поле — место точь в точь вчерашнее: вон и голубятня торчит; но гумна не видно. «Нет, это не то место. То, стало быть, подалее; нужно, видно, поворотить к гумну!» Поворотил назад, стал идти другой дорогою — гумно видно, а голубятни нет! Опять поворотил поближе к голубятне — гумно спряталось. В поле, как нарочно, стал накрапывать дождик. Побежал снова к гумну — голубятня пропала; к голубятне — гумно пропало» (1, стр. 312—313)

Точка в пространстве волшебного мира — место, с которого видны и гумно, и голубятня, — «разлезлось» в обыденном, превратившись в обширную площадь. Но стоило пройти через «волшебную дверь», вернуться в фантастическое пространство, как территориальное *пятно* снова съежилось в *точку*: «Глядь, во-

круг него опять то же самое поле: с одной стороны торчит голубятня, а с другой гумно» (1, стр. 313). А вот другой пример «закручивания» пространства — плоскостное пространство обыденного мира изоморфно вогнутому в мире волшебном: «За Киевом показалось неслыханное чудо. Все паны и гетманы собирались дивиться сему чуду: вдруг стало видимо далеко во все концы света. Вдали засинел Лиман, за Лиманом разливалось Черное море. Бывалые люди узнали и Крым, горою подымавшийся из моря, и болотный Сиваш. По левую руку видна была земля Галичская. «А то что такое?» допрашивал собравшийся народ старых людей, указывая на далеко мерещившиеся на небе и больше похожие на облака серые и белые верхи. «То Карпатские горы!» говорили старые люди» (1, стр. 275). Деформация пространства может порождать комический эффект: известное место в «Пропавшей грамоте», где герой не может попасть вилкой с ветчиной себе в рот — «по губам зацепил, только опять не в свое горло» (1, стр. 188) — можно истолковать и как растяжение пространства, и как то, что дед и нечистая сила находятся в разных — каждый в своем, — но взаимоперекрывающихся, пространствах.

Итак, пространства волшебного и бытового миров, при кажущемся сходстве, различны. При этом волшебный мир может быть вкраплен в бытовую, составляя в нем островки (хата Пацюка, овраг в «Вечере накануне Ивана Купала»). Однако он может и как бы дублировать каждодневное пространство. Когда в «Майской ночи» дом сотника — то заколоченная развалина, на месте которой собираются строить винницу, то предстает в виде сверкающих хором, становится очевидным, что меняется не он: просто есть около села реальный пруд со старым домом, но *в том же месте* находится и обычно недоступный людям (попасть к нему можно лишь случайно) *другой* пруд, с *другим* домом на берегу. В нем и сейчас — в то же самое время, когда происходит действие повести, — живет панночка-утопленница. Эти два пространства взаимно исключают друг друга: когда действие перемещается в одно из них, оно останавливается в другом.

\* \*  
\*

Разделение двух типов пространства уже в «Вечерах на хуторе» получает весьма глубокое художественное обоснование. Бытовое действие разворачивается чаще всего в пределах театрализованного пространства. Гоголь как бы ставит между своим повествованием и образом реального события сцену. Действительность сначала преобразуется по законам театра, а затем превращается в повествование. Это создает совершенно осо-

бый язык пространственных отношений в литературном тексте. Прежде всего действие концентрируется на сравнительно небольшой сценической площадке. При этом на данной территории происходит перенаселение героев; здесь концентрируется *все* действие. От этого текст так часто приближается к драматургическому построению, членясь на монологи, диалоги и полилоги. Движения героев тоже переведены на язык театра — они не совершают незначимых движений. Движения превращены в позы: «Ужас оковал всех, находившихся в хате. Кум с разинутым ртом превратился в камень; глаза его выпучились, как будто хотели выстрелить; разверзтые пальцы остались неподвижными на воздухе. Высокий храбрец, в непобедимом страхе, подскочил под потолок и ударился головою об перекладину: доски посунулись, и попович с громом и треском полетел на землю. «Ай! ай! ай!» отчаянно закричал один, повалившись на лавку в ужасе и болтая на ней руками и ногами. — «Спасайте!» горланил другой, закрывшись тулупом. Кум, выведенный из своего окаменения вторичным испугом, пополз в судорогах под подол своей супруги. Высокий храбрец полез в печь, несмотря на узкое отверстие, и сам задвинул себя заслонкою. А Черевик, как будто облитый горячим кипятком, схвативши на голову горшок, вместо шапки, бросился к дверям. .» (1, стр. 127—128) Эта особенность неоднократно уже отмечалась исследователями, особенно В. В. Гиппиусом, указавшим на зависимость жеста Гоголя от театра кукол<sup>15</sup> и А. Белым, писавшим: «Гоголем был осознан прием умерщвления движения с переходом жеста в застывшую мину».<sup>16</sup> Однако А. Белый полагал, что жесты этого типа (он их называл «механическим атомизмом») свойственны лишь зрелому творчеству писателя, в «Вечерах» же он находил противоположный им «синтетический динамизм» и иллюстрировал это описанием поведения колдуна из «Страшной мести».

Приведенный нами пример свидетельствует, что дело здесь не только в хронологической смене одной системы другой. Изображение быта неизменно влечет за собой замедление динамики действий, переводимых на условный, родственные пантомиме, язык жестов (попутно заметим, что условность описания поведения героев в бытовых сценах у Гоголя значительно обнаженнее, чем в фантастических, вопреки мнению авторов, приравнивающих реализм правдоподобию, а изображение быта — реализму)

---

<sup>15</sup> В. В. Гиппиус, Гоголь, Л., 1924, стр. 40—59, ср. также чрезвычайно глубокую работу того же автора «Люди и куклы в сатире Салтыкова» в кн.: В. В. Гиппиус, От Пушкина до Блока, «Наука», М.—Л., 1966.

<sup>16</sup> Андрей Белый, Мастерство Гоголя, ОГИЗ-ГИХЛ, М.—Л., 1934, стр. 162.

Театральность художественного пространства проявляется в бытовых сценах и в другом — в высокой отмеченности границ художественного пространства. Отграниченность пространства рампой и кулисами при полной невозможности перенести художественно реальное (а не подразумеваемое) действие за эти пределы — закон театра, который лишь подкрепляется тем, что каждый случай его нарушения (например, перенесение действия в зрительный зал в некоторых пьесах Пиранделло) приобретает острую структурную отмеченность. Эта замкнутость пространства может выражаться в том, что действие происходит в закрытом помещении (дом, комната) с изображением его границ (стен) на декорациях. Отсутствие стен со стороны зрительного зала не меняет дела, поскольку имеет не пространственный характер: оно на языке театра эквивалентно тому условию построения словесного художественного текста, согласно которому автор и читатель имеют право знать все, что им необходимо, о героях и событиях. Открытость сцены со стороны зала изоморфна знанию того, что думают, делают, делали и будут делать герои литературного текста. В определенном отношении ее можно отождествить с «точкой зрения» словесных произведений.

Бытовые сцены у Гоголя очень часто происходят в закрытых помещениях, и наоборот: там, где в закрытом помещении совершается фантастическое действие, «закрытость» его отменяется. Во время колдовства внутренность башни меняется: «Чудится пану Даниле, что в светлице блестит месяц, ходят звезды, неясно мелькает темносинее небо и холод ночного воздуха пахнул даже ему в лицо» (1, стр. 257)

Однако возможно и другое отграничение замкнутого пространства. Проведем снова аналогию со сценой: на декорациях могут быть нарисованы не замыкающие пространства стены, а бескрайние просторы полей и гор. Но это не изменяет замкнутости сценического пространства, которое отграничено совсем по другому принципу: декорация может изображать продолжение сценической площадки, и тем не менее между ними будет пролегать резкая грань: сцена — это пространство, на котором может происходить действие, и оно отграничено от пространства, на котором действие никогда не происходит. Что бы ни было нарисовано на декорации, она изображает находящееся по другую сторону этой границы. Нечто аналогичное происходит и у Гоголя: бытовая сцена — например, ссора Хиври и парубков на мосту — может быть окружена описанием безграничного пейзажа. Однако, если для колдуна, пана Данилы, панночки, Вакулы верхом на чорте это бескрайнее пространство и есть место действия, то для Хиври и парубков — оно по ту сторону недоступной черты, а действие разворачивается на площадке, изоморфной сцене.



Другим отличием бытового пространства от волшебного является характер их заполнения. Первое заполнено вещами с резко выделенным признаком материальности (особенную роль играет еда), второе — не-предметами: природными и астральными явлениями, воздухом, очертаниями рельефа местности, горами, реками, растительностью. При этом рельеф выступает в резко деформированном виде. Если встречаются предметы, то в них выделена не материальность, а отнесенность к прошлому, экзотичность вида или происхождения. Главным же признаком волшебного пространства остается, в этом противопоставлении, его незаполненность, просторность.

Мы уже видели, что в бытовом пространстве самое движение представляется разновидностью неподвижности: оно разбивается на ряд статических поз со скачкообразными — вне художественного времени — переходами от одной к другой<sup>17</sup>. Это тем более удивительно, что бытовое пространство набито людьми. Между тем «пустое» пространство второго типа неизменно характеризуется глаголами движения и антропоморфной подвижностью. «Серые стого сена и золотые снопы хлеба stanno располагаяются в поле и кочуют по его < поля — Ю. Л. > неизмеримости». Даже состояние неподвижности описывается как движение: «Лениво и бездумно, будто гуляющие без цели, стоят подоблачные дубы» (I, стр. 111). «Небо, расколовшись, дрожало.» (там же, стр. 146). «Далеко от Украинского края < > идут рядами высоковерхие горы. Гора за горою, будто каменными цепями, перекидывают они вправо и влево землю» (Там же, стр. 271). Подобные примеры можно было бы значительно увеличить. Чем же объясняется это странное явление стиля, если не делать мало что говорящих ссылок на общую «одухотворенность» и «пластичность» гоголевского пейзажа? Для того, чтобы понять это, вспомним тексты типа:

---

<sup>17</sup> Неподвижность персонажей бытового пространства проявляется в невозможности для них совершить действие — поступок более серьезный, чем простое перемещение в пространстве. В этом смысле интересен Иван Федорович Шпонька, нерешительность которого в вопросе женитьбы, конечно, не объясняется в духе вульгаризованного фрейдизма (как пример наиболее поверхностного истолкования этого типа, см.: Hugh Mc Lean, *Gogol's Retreat from Love; Toward an Interpretation of Mirgorod*, *American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists*, Moscow, September, 1958, Mouton & Co, S.-Gravenhage). Дело здесь именно в невозможности для героя изменить свой статус: «Иван Федорович стоял, как будто громом оглушенный. Правда, Марья Григорьевна очень недурная барышня, но жениться! это казалось ему так странно, так чудно, что он никак не мог подумать без страха. Жить с женой! непонятно! Он не один будет в своей комнате, но их должно быть везде двое! Пот проступал у него на лице .» (I, стр. 306—307).

Кочуют вороны,  
Кружат кусты.  
Вслед эскадрону  
Летят листы.<sup>18</sup>

Подобное построение текста станет понятным, если мы представим себе передвигающегося наблюдателя. При бескрайности (отмечена не граница, а безграничность) пространства передвижение наблюдателя будет проявляться как движение неподвижных предметов, заполняющих простор. Действительно, особенно ярко этот признак проявляется у Гоголя при наблюдении пейзажа из динамического центра. При этом интенсивность глаголов движения, — предикатов, приписываемых неподвижным предметам (сам наблюдающий находится в движении, но кажется себе неподвижным), находится в соответствии со скоростью передвижения центра: «Ему чудилось, что всё со всех сторон бежало ловить его: деревья, обступивши темным лесом, и как будто живые, кивая черными бородами и вытягивая длинные ветви, силились задуть его; звезды, казалось, бежали впереди перед ним, указывая всем на грешника; сама дорога, чудилось, мчалась по следам его. Отчаянный колдун летел в Киев. .» (1, стр. 276). В «Мертвых душах»: «Легит мимо все, что ни есть на земле» (VI, стр. 247); в письмах: «Однообразно печальные сосны и ели, которые гнались за мною по пятам от Петербурга до Москвы» (X, стр. 239)

Таким образом, нам пришлось ввести понятие «точки зрения». Оно нам пригодится и в дальнейшем.

Поскольку граница «фантастического» пространства, в принципе, заменена безграничностью («преображая всё в неопределенность и даль», 1, стр. 153), оно не может характеризоваться в смысле величины абсолютными показателями и, поэтому, казалось бы, не должно иметь градаций. Однако разные типы как замкнутых, так и неограниченных пространств «Вечеров», будучи взаимно противопоставленными, располагаются внутри каждой группы по степени интенсивности признака «замкнутость — разомкнутость». Это приводит и к необходимости его градации. Гоголь вводит интересную относительную градацию: чем интенсивнее фантастичность пространства, тем — относительно к другим — оно безмернее: «Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее» (там же, стр. 159) Однако построение такого сверхраспространенного пространства требует особой позиции наблюдателя, и Гоголь решает вопрос, вынося «точку зрения», с которой строится описание пейзажа, вертикально вверх и переходя, тем самым, к трехмерному пространству. Все обилие волшебных полетов, неожиданных возне-

---

<sup>18</sup> Эдуард Багрицкий, Собр. соч. в двух томах, т. 1, М.—Л., ГИХЛ, 1938, стр. 588.

сений вверх служит созданию особых, неожиданно расширенных, пространств. Вот полет деда на «сатанинском животном» в «Пропавшей грамоте»: «Глянул как-то себе под ноги — и пуще перепугался: пропасть! Крутизна страшная!» (там же, стр. 190). В «Заколдованном месте» — «под ногами круча без дна» (там же, 314), причем это на ровном — в бытовом пейзаже — месте. Провалы и горы составляют рельеф «Страшной мести», причем там, где в этом произведении Гоголь, по условиям сюжета, не может поднять наблюдателя над землей, он искривляет самую поверхность земли, загибая ее края (не только горы, но и море!) вверх.

Мы еще увидим, какую большую роль вид сверху будет играть в «Вие», «Тарасе Бульбе» и «Мертвых душах».

Таким образом, нормальным состоянием волшебного пространства становится непрерывность его изменений: оно строится, исходя из подвижного центра, и в нем все время что-то совершается. В противоположность ему, бытовое пространство коснеет, по самой своей природе оно исключает движение. Если первое, будучи неограниченно большим, в напряженные моменты еще увеличивается, то второе отграничено со всех сторон, и граница эта неподвижна.

Оба типа пространства не только различны — они противоположны, составляя в системе «Вечеров» оппозиционную пару, исчерпывающую весь круг возможных видов художественного пространства. Размещающиеся в этих пространствах герои могут или принадлежать одному из них, или переходить из одного в другое, или попеременно появляться то в том, то в другом.

Каждому пространству соответствует особый тип отношений функционирующих в нем персонажей. Правда (возможно, под влиянием того, что в сознании Гоголя столь различные по художественному языку системы, как волшебная и бытовая сказка, объединялись в одну систему «народная поэзия», куда входили и другие жанры эпической и лирической народной поэзии) описанное нами разделение пространства проводилось с известной непоследовательностью. Так, в «Ночи перед рождеством» поведение чертей и ведьм строится еще по тем же законам, что и бытовое поведение людей, а момент полета не связан с расширением и деформацией земного пространства (более того, точка зрения повествователя не совмещена с летящим Вакулой, а неподвижна и находится на земле; ср.: «Пролетел как муха под самым месяцем», где летящий кузнец — не точка зрения, а объект наблюдения, которое направлено снизу — вверх) Эти особенности «Ночи перед рождеством», совпадая с некоторыми другими чертами этого произведения, поддерживают текстологическое наблюдение Н. С. Тихонравова о том, что «повесть была вписана автором в эту записную кни-

гу ранее всех предшествующих ей набросков», возможно, в 1830 году.<sup>19</sup>

Возникшая в тексте «Вечеров» система пространственных отношений оказалась в достаточной мере мощной моделирующей системой, которая способна отделяться от своего непосредственного содержания и становится языком для выражения внепространственных категорий. Так, пространственная разделенность, взаимонепроницаемость, вещьность наметили средства выражения столь существенной для Гоголя на следующем этапе идеи разобщенности, некоммуникабельности людей в замкнутом мире. Явно ощущается в «Вечерах» стремление Гоголя выражать в пространственных категориях и эτικο-эстетические оценки. Так, бытовое не может быть величественным, фантастическое — не может быть ничтожным и т. п. Правда, здесь не наблюдается *полной* противопоставленности групп: пространство бытовое может быть только комическим (трагедия всегда связана с вторжением в него чуждых стношений), а пространство волшебное — и трагическим, и комическим.

Однако нас не должно обескураживать то, что категории языка пространства не описывают *всего* текста «Вечеров» и что далеко не все семантические поля текста разбиваются на группы с легко устанавливаемой взаимной эквивалентностью. То, что мы называем языком художественного произведения, на самом деле представляет собой совокупность языков. Художественный текст представляет собой как бы хор, одновременно говорящий на многих языках. Отношения между ними могут быть различными: какой-либо один может занимать доминантное положение, навязывая свою систему моделирования всем другим. Однако «языки» могут и различаться или даже взаимопроверчить друг другу, образуя контрапунктное построение.

\* \*  
\*

Создание «Миргорода», а также циклизация другой группы повестей вокруг Петербурга определили особое значение пространственных представлений в творчестве Гоголя этих лет. «Миргород», в этом отношении, особо примечателен. Пушкин в «Евгении Онегине» говорил об особом «деревенском» чувстве времени:

Люблю я час  
Определять обедом, чаем  
И ужином. Мы время знаем  
В деревне без больших сует:  
Желудок — верный наш брегет (VI, стр. 113)

<sup>19</sup> Сочинения Н. В. Гоголя, 10-е изд., т. 1, М., 1889, стр. 550.

Гоголь начинает «Миргород» с декларации особой «деревенской» географии. Рядом стоят два эпитафия — из географии Зябловского: «Миргород нарочито невеликий при реке Хороле город. Имеет 1 канатную фабрику, 1 кирпичный завод, 4 водяных и 45 ветряных мельниц» — «Из записок одного путешественника»: «Хотя в Миргороде пекутся бублики из черного теста, но довольно вкусны». Сопоставление двух различных определений одного и того же создает целый ряд дополнительных значений: тут и ироническое сопоставление карамзинистской формулы «Из записок одного путешественника» с содержанием, а содержания — с тоном и синтаксисом самой записки, и выделение двух точек зрения на понятие достопримечательности, и многое другое. Однако нельзя не заметить, что эпитафии, давая две различных точки зрения на понятие географического пространства («что такое Миргород?»), тем самым приковывают внимание к этой категории. Система пространственных отношений в «Миргороде» вырастает из «Вечеров», но гораздо более сложна и разработана.

В «Старосветских помещиках» структура пространства становится одним из главных выразительных средств. Все художественное пространство разделено на две неравные части. Первая из них — почти не детализованная — «весь остальной» мир. Она отличается обширностью, неопределенностью. Это — место пребывания повествователя, его пространственная точка зрения<sup>20</sup> «Я отсюда вижу низенький домик» (II, стр. 13), «я иногда люблю сойти на минуту в сферу этой необыкновенно уединенной жизни» (там же); «я думаю, не имеет ли самый воздух в Малороссии какого-то особенного свойства, помогающего пищеварению, потому что если бы здесь вздумал кто-нибудь таким образом накушаться, то < > очутился бы лежащим на столе» (там же, стр. 27, курсив мой — Ю. Л.). Вторая — это мир старосветских помещиков. Главное отличительное свойство этого мира — его отгороженность. Понятие границы, отделяющей это пространство от того, обладал пределной отмеченностью, причем весь комплекс предстает Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны организован этим разделением, подчинен ему. То или иное явление оценивается в зависимости от расположения его по ту или по эту сторону пространственной границы. Жилище старосветских помещиков — особый мир с кольцеобразной топографией, причем каждое из колец — это особый пояс границы, которая, чем ближе к центру, тем недоступнее для внешнего мира. Пейзаж и

---

<sup>20</sup> Вопрос о «точке зрения» как некотором текстообразующем структурном принципе впервые был поставлен Г. А. Гуковским в его спецкурсе «Гоголь» и в нескольких докладах, прочитанных на филологическом факультете Ленинградского университета во второй половине 1940-х гг. Ср.: Г. А. Гуковский, Реализм Гоголя, М.—Л., ГИХЛ, 1959, стр. 202—207.

все предметы на местности строятся по плану концентрических кругов: «Я иногда люблю сойти на минуту в сферу этой необыкновенно уединенной жизни, где ни одно желание не перелетает за частокол, окружающий небольшой дворик, за плетень сада, наполненного яблонями и сливами, за деревянные избы, его окружающие, пошатнувшиеся на сторону. осененные вербами, бузиною и грушами» (II, стр. 13) Итак, сначала кольцо изб, имеющее границей кроны деревьев, затем сад с границей-плетнем и дворик с частоколом. Защитный характер имеет и — тоже концентрическая — граница: «лай, который поднимали флегматические барбосы, бровки и жучки» (там же, стр. 14). Затем — дом, окруженный галереей. Галерея, как и каждая граница, создает полосу недоступности для определенных сил. Через пояс «деревня — сад — лай» не проникают чужие (т. е. «злые») люди, галерея непроницаема для дождя. Она идет «вокруг всего дома, чтобы можно было во время грома и града затворить ставни окон, незамочась дождем» (там же, стр. 13).

Следующий пояс — поющие двери, которые должны не допускать холод. Не случайно наружная издает «странный дребезжащий и вместе стонущий звук < > «батюшки, я зябну!» (там же, стр. 18) — она граница между внешним холодом и внутренним теплом («комнатки эти были ужасно теплы») Любые свойства атрибутируются или внешнему, или внутреннему пространству и, в зависимости от этого, получают свою оценку. Парная оппозиция внешнего и внутреннего пространства выступает как трансформация оппозиции «волшебное — бытовое» пространство «Вечеров».

Внешнее пространство обладает некоторыми интересными свойствами. Во-первых, оно далекое, в отличие от внутреннего, которое наделено признаком близости. Интересно, что, вопреки общепринятому, категория «близкого-далекого» представляет собой постоянный признак и не соотносится с расстоянием от того места, где находится говорящий. Фраза: «Я отсюда вижу низенький домик с галереею из маленьких почернелых деревянных столбиков», — всей детализацией в описании «домика» и всем последующим изложением утверждает его как «близкий», а место пребывания «я» как далекое. Развитием такого построения будет знаменитое: «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу. .» (VI, стр. 220) поместье Товстогузов обладает еще одним свойством: оно «свое», а то, что лежит за его пределами — «чужое». Причем снова это свойство не относительно: оно характеризует пространство старосветских помещиков как таковое, а не только в отношении к его непосредственным владельцам. Не случайно, когда автор заезжал к старосветским помещикам, «лошади весело подкачивали под крыльцо, кучер преспокойно слезал с козел и наби-

вал трубку, как будто бы он приезжал в собственный дом свой» (II, стр. 14). Это не случайно: поместье старосветских помещиков и есть Дом с большой буквы. Обитатели его не считали пространство, ограниченное деревьями, плетнем, частоколом, галереей, поющими дверьми, узкими окнами, теплотой и уютом, одним из многих подобных гнезд (так смотрит автор) — все за пределами внутреннего мира есть для старосветских помещиков мир внешний, наделенный полностью противоположными их поместью качествами. Для Пульхерии Ивановны расположение мебели в ее комнате — это не расположение мебели в ее комнате, а Расположение Мебели в Комнате. Это замечательно выражено в том, как она аттестует гостю водку, перегнанную на персиковые косточки: «Если как-нибудь, вставая с кровати, ударится кто об угол шкапа или стола, и набезит на лбу гугля, то стоит только одну рюмочку выпить перед обедом — и все как рукой снимет» (II, стр. 26) Она даже не допускает мысли, чтобы стол и шкап стояли иначе, чем в тех комнатах, в которых она живет: не создавая угрозы для встающего с кровати, а каким-либо другим образом.

Радушие, гостеприимство и доброжелательность также являются постоянным свойством этого «домашнего» пространства. Законом внутреннего мира является уют.

Безграничный внешний мир образует не продолжение (количественное увеличение) расстояний внутреннего, а пространство *иного типа*: возвращение гостя к себе домой («гость обыкновенно жил в трех или в четырех от них верстах»), не отличается от самого продолжительного путешествия — это «дальняя дорога» (II, стр. 25), выход в другой мир. Этот мир не изображается уже автором в виде волшебного-фантастического, но для старосветских помещиков он продолжает оставаться мифологическим пространством. Он отгорожен, как в сказке, лесом («за садом находился у них большой лес», там же, стр. 28) там живут таинственные дикие коты — «никакие благородные чувства им не известны; они живут хищничеством и душат маленьких воробьев в самых их гнездах» (там же, стр. 29), там кошечка Пульхерии Ивановны «набралась романтических правил» (сравни романтическую антитезу домашнего уюта и мятежных странствий в «Гансе Кюхельгартене»). В отличие от уюта и безопасности — законов внутреннего мира, — внешний населен опасностями и вызывает у обитателей внутреннего настороженность и тревогу: там бывают «всякие случаи» (во внутреннем мире — «случаев» не бывает) — «нападут разбойники или другой недобрый человек» (там же, стр. 25). Нельзя сказать, чтобы внешний мир вызывал у обитателей внутреннего ужас или сильные неприязненные чувства. Они даже с интересом и доброжелательством слушают вести из него, но настолько убеждены в том, что он *иной*, что известия о нем

в их сознании неизбежно облакаются в форму мифа (например, разговор о войне с мифологической персонификацией: «француз тайно согласился с англичанином») Чудесные события во внешнем мире не удивляют старосветских помещиков, зато обыкновенное в нем вызывает их искреннее удивление. Отказ пленной турчанки от свинины не привлекает их внимания на фоне такого удивительного события, как обыденность ее поведения: «Такая была добрая туркения и не заметно совсем, чтобы турецкую веру исповедовала. Так совсем и ходит почти, как у нас; только свинины не ела: говорит, что у них как-то там в законе запрещено» (там же, стр. 27). Если бы «туркения» вела себя, как колдун в «Страшной мести», это было бы для Пульхерии Ивановны менее удивительно, чем ее сходство с другими людьми.

Внутренний мир — ахронный. Он замкнут со всех сторон, не имеет направления, и в нем ничего не происходит. Все действия отнесены не к прошедшему и не к настоящему времени, а представляют собой многократное повторение одного и того же (прошедшее — время, когда Афанасий Иванович «служил в компанейцах» и «увез довольно ловко Пульхерию Ивановну» — также отнесено в область мифологии и настоящему миру не принадлежит — «об этом уже он очень мало помнил»).

«Не проходило нескольких месяцев, чтобы у которой-нибудь из ее девушек стан не делался гораздо полнее обыкновенного < > Пульхерия Ивановна обыкновенно бранила виновную» (там же, стр. 18—19), «Как только занималась заря (они всегда вставали рано) и двери заводили свой разногласный концерт, они уже сидели за столиком и пили кофий. Навпившись кофью, Афанасий Иванович выходил в сени и, стряхнувши платком, говорил: «Киш, киш! пошли, гуси, с крыльца!» На дворе ему обыкновенно попадался приказчик. Он, по обыкновению, вступал с ним в разговор» (там же, стр. 21—22). И далее все время нагнетаются глаголы несовершенного вида со значением многократности, подчеркивающие повторяемость действий: «Афанасий Иванович закушивал», «говаривал обыкновенно». «За обедом обыкновенно шел разговор .» (там же; курс. мой — Ю. Л.).

Однако в данном случае речь идет не просто об описании событий, многократно происходивших, а о *принципе* ахронности, о том, что любое, в том числе и однократное событие в принципе ничего нового не вносит и может еще много раз повториться. В этом смысле удивительно одно место: говорится, что Пульхерия Ивановна лишь однажды «вошла» «в хозяйственные статьи вне двора». «Один только раз Пульхерия Ивановна пожелала обревизировать свои леса». Однако дальнейшее изложение все идет в форме описания многократных действий. На вопрос Пульхерии Ивановны, отчего дубки сделались таки-



ми редкими: «Отчего редки?» говаривал обыкновенно приказчик: < . > пропали! < . > Пульхерия Ивановна совершенно удовлетворилась этим ответом и, приехавши домой, давала повеление удвоить только стражу в саду» (там же, стр. 20, курс. мой — Ю. Л.).

Невозможность совершения событий, невозможность изменения, знакомая нам по «Ивану Федоровичу Шпоньке», приобретает особый смысл. Неизменность — свойство Дома, внутреннего пространства, и изменение возможно лишь как катастрофа разрушения этого пространства. Вера в невозможность этого делает сам вопрос предметом шуток: «Иногда, если было ясное время и в комнатах довольно тепло, натоплено, Афанасий Иванович, развеселившись, любил пошутить над Пульхериею Ивановною и поговорить о чем-нибудь постороннем.

«А что, Пульхерия Ивановна,» говорил он: «если бы вдруг загорелся дом наш, куда бы мы делись?» (там же, стр. 24)

И когда в мире старосветских помещиков нечто совершается — происходит катастрофа. Изменение здесь равнозначно гибели. Причем характерно, что происходит оно не как результат внутренней неизбежности; чуждая Дому смерть вторгается извне: как в мифе, она приходит из леса.

Как мы уже отмечали, оппозиция «внутренний мир ↔ внешний мир» «Старосветских помещиков» в определенном отношении соответствует противопоставлению «бытовой ↔ фантастический» в «Вечерах». Однако «внутренний» мир здесь имеет существенное отличие: — он не включает в себя того окостенения, кукольности, скачкообразного перехода от позы к позе, которое было присуще «бытовому» миру «Вечеров». Взятый внутри себя, он лишен коммуникабельности. Более того, составляющие его персонажи соединены, а не разъединены. И из намеков, разбросанных по тексту повести, видно, что разъединенность, эгоизм, обрыв коммуникаций царят именно во внешнем мире, где живут «чиновник казенной палаты», те, которые «наполняют, как саранча, палаты и присутственные места (стр. 15) или даже романтический «человек в цвете юных еще сил», «влюбленный нежно, страстно, бешено, дерзко, скромно», дважды пытавшийся «умертвить себя» после смерти супруги и уже через год весело играющий в карты в обществе молодой жены. Внешний мир не унаследовал от фантастического его поэзии — таинственным и мифическим он представляется только обитателям «внутреннего». Напротив, именно в усадьбе Товстогубов нашла прибежище поэзия, изгнанная из холодного «внешнего» мира. Поэтому в повести, фактически, две пространственных оппозиции. Для повествователя: большой, холодный и далекий мир «здесь» (Петербурга) и теплый маленький мир старосветских помещиков. Для Товстогубов — мифологический внешний и буколический внутренний. Как и вся-

кая буколика, он — будучи для читателей XIX века парно соотнесен с мифом, — противостоит ему бытовизмом, обыденностью, не-фантастичностью. Товстогубы убеждены, что «необыкновенное» происходит вне их мира. Таким образом, для повествователя и для «старичков» поэтическое (таинственное, фантастическое) и прозаическое распределяются по-разному

Для «старичков»:

внутренний мир	внешний мир
бытовой, обыденный	таинственный, мифологический

Для повествователя:

мир «старосветских помещиков»	внешний мир, «здесь»
поэтический	холодно-прозаический

Мы видим, что внешний мир повести сохранил связь с разомкнутым безграничным пространством «Вечеров» лишь в наивных представлениях Товстогубов. Само по себе это пространство в текст повести не введено, но оно присутствует в том, что можно назвать масштабом внутреннего пространства повести.

Преподнесение мелочей крупным планом, значение, которое уделяется ничтожным событиям, заставляют понимать, что в этом мире считается крупным. В этом — смысл подробной подачи незначительных деталей. «А вот это пирожки! это пирожки с сыром! это с урдою, а вот это те, которые Афанасий Иванович очень любит, с капустою и гречневою кашею». «Да», прибавлял Афанасий Иванович: «я их очень люблю, они мягкие и немножко кисленькие» (II, стр. 27). Здесь интересна и градация в оценке пирожков (одни аттестуются только по начинке, а о другом говорится, как об общем знакомом и, в некотором роде, знаменитости, с употреблением оборота «это тот, который .»), и отношение Афанасия Ивановича к сообщению Пульхерии Ивановны, как в высшей мере значительному и требующему утверждения или опровержения, и сложная (составленная из двух показателей, причем второй разделен на градации: «кисленькие», в отличие от «кислых», и «немножечко кисленькие» в отличие от просто кисленьких) мотивировка оценки.

Место, которое занимают в этом мире пирожки, дает масштаб самого этого мира, и этот масштаб явно не измеряется только соотношением с внешним пространством, в котором на-

ходится повествователь, или же с тем, как его представляют себе «старички». Следовательно, есть еще одно — подразумеваемое — внешнее пространство, с которого снята мифологичность (она отошла в тот миропорядок, оба антитетических мира которого характеризуются наивностью), но сохранился размах и значительность «разомкнутого» мира «Вечеров»

Три типа внешнего пространства определяет и три типа отношений к «внутреннему» пространству, что раскрывает его сущность с разных сторон. Взаимоналожение всех этих отношений и составляет специфику пространства в «Старосветских помещиках».

\*  
\*      \*

Г. А. Гуковский справедливо указал, что в цикловом единстве «Миргорода» составляющие его повести имеют разную степень самостоятельности. «Старосветские помещики» и «Вий» представляют в большей мере самостоятельные художественные тексты, а «Тарас Бульба» и «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» составляют текстовую парную оппозицию. Это подтверждается и на анализе интересующего нас вопроса. Оба произведения связаны развивают основную пространственную оппозицию «Вечеров».

В «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» признак пространственной границы не подчеркнут с такой резкостью, как в «Старосветских помещиках»: «антипространство» к современному Миргороду вынесено за текст. Это приводит к тому, что «печальная застава с будкой, в которой инвалид чинил серые доспехи свои», не выступает как некий пространственный рубеж между миргородской лужей и загородным ландшафтом. «Поле, местами изрытое, местами зеленеющее, мокрые галки и вороны, однообразный дождь, слезливое без просвету небо» лежит не вне, а в пределах мира Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича. Более того, может показаться, что этому миру присуща безграничность, поскольку концовка «скучно на этом свете, господа!» распространяет законы «Миргорода» на весь «этот свет». Однако безграничность здесь — только кажущаяся. На самом деле все пространство Миргорода поделено внутренними границами на мельчайшие, но изолированные территории. Не случайно основным признаком миргородского ландшафта являются заборы: «Направо улица, налево улица, везде прекрасный плетень» (II, стр. 244) Плетень — не средство самозащиты от реальных вторжений: «в Миргороде нет ни воровства ни мошенничества». Он —

граница маленького мирка. Недаром двор Ивана Ивановича имеет свою, двор Ивана Никифоровича — свою физиономию. По сути дела, все содержание повести сводится к тому, как условная *граница* становится *пропастью* между двумя мирками.

Сначала плетень между дворами двух друзей не препятствует их общению — через плетень имеется перелаз, он не заслоняет вида и не делает мир соседнего двора недоступным для зрения: глаза Ивана Ивановича, лежавшего под навесом, «перешагнули чрез забор < . > занялись невольным любопытным зрелищем» (там же, стр. 228). Граница не непроницаема, но она существует, и переход через нее — допустимое, но не совсем ординарное вторжение: «Как же это вы говорите, Иван Иванович, что я вам не оказываю никакой приязни? Как вам не совестно! Ваши волы пасутся на моей степи и я ни разу не занимал их < . > Ребятишки ваши перелезают через плетень в мой двор и играют с моими собаками — я ничего не говорю: пусть себе играют, лишь бы ничего не трогали!» (там же, стр. 234) На наших глазах непреодолимость преграды возрастает. Отправляясь для решительного разговора, Иван Иванович уже не воспользовался перелазом: «Двор Ивана Никифоровича хотя был возле двора Ивана Ивановича и можно было перелезть из одного в другой через плетень, однако ж Иван Иванович пошел улицею» (там же, стр. 230—231). Первым актом ссоры является строительство гусиного хлева «прямо против» того места, «где обыкновенно был перелаз через плетень» (стр. 242) Гусиный хлев не только пресекает ход, но и заслоняет вид, заменяя зрелище соседской усадьбы совсем иными картинами: «Омерзительное намерение вышеупомянутого дворянина, — пишет в жалобе Иван Иванович, — состояло единственно в том, чтобы учинить меня свидетелем непристойных пассажей; ибо известно, что всякой человек не пойдет в хлев, тем паче в гусиный, для приличного дела» (там же, стр. 249)

Граница делается неприступной: «Если соседняя собака зачесалась когда на двор, то ее колотили, чем ни попало; ребятишки, перелезавшие через забор, возвращались с воплем, с поднятыми вверх рубашонками и с знаками розг на спине» (там же, стр. 241). А далее — Иван Никифорович «совершенно застроился от Ивана Ивановича, так что сии достойные люди никогда почти не видали в лицо друг друга» (там же, стр. 263)

Дело здесь не столько в простом разделении физически осязаемого пространства на участки, сколько в ином: каждый отдельный мирок составляет чью-то собственность и набит собственностью. От этого весь миргородский быт плотно уставлен вещами, а вещи характеризуются, прежде всего, их принадлежностью какому-нибудь владельцу. Не случайно желанию получить ружье (сделать ружье Ивана Никифоровича своим ружьем) предшествует у Ивана Ивановича следующее размыш-

ление: «Господи, боже мой, какой я хозяин! Чего у меня нет? Птицы, строение, <. > всякая прихоть, водка перегонная настоечная; в саду груши, сливы, в огороде мак, капуста, горох Чего ж еще нет у меня?» (там же, стр. 228).

Для того, чтобы понять, какое значение имеет это разделение на «мое» и «твое» для понятия пространства, обратимся к тому, как оно определяется в общей математической литературе.

Пространство не образуется простым рядомположением цифр или тел.

Известно, что одним из основных свойств любого пространства является непрерывность. Непрерывность того или иного пространства (или его части) состоит в том, что его нельзя разбить на не прилегающие друг к другу части. Таким образом, если две соседние фигуры входят в одно пространство, то границей их будет множество всех точек, одновременно принадлежащих как одной, так и другой фигуре. Но понятие пространства не есть только геометрическое: «Пусть мы исследуем какую-либо непрерывную совокупность тех или иных объектов <. >. Отношения, имеющиеся в такой совокупности, могут оказаться сходными с обычными пространственными отношениями, как «расстояние» между цветами или «взаимное расположение» областей фазового пространства. В таком случае, отвлекаясь от качественных особенностей изучаемых объектов и принимая во внимание только эти отношения между ними, мы можем рассматривать данную совокупность как своего рода пространство».<sup>21</sup> В этом смысле очевидно, что если проведенная в некотором геометрическом пространстве отграничивающая черта (например, разделение некоторой территории на участки) не создает перерыва в геометрическом пространстве, то придание этим участкам признака принадлежности разным лицам не позволит создать единого пространства собственности, поскольку в месте перехода от «твоей» к «моей» создастся «пространственный перерыв» — не возникнет границы, совокупности точек, которые одновременно принадлежали бы и «твоему», и «моему» пространству. Таким образом, единое пространство распалось не просто на отдельные предметы, а на мозаику утративших между собой непрерывность пространств.

В «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» нет единого пространства. От этого весь пейзаж бесконечно уменьшен. Вид издали или сверху (у Гоголя в пространственном отношении это синонимы) не открывает просторов, не расширяет горизонта, линия которого совмещается с границами двора: «Если взглянуть на него (дом Ивана Ива-

<sup>21</sup> А. Д. Александров, Абстрактные пространства, в кн.: Математика, ее содержание, методы и значение, т. 3, М., изд. АН СССР, 1956, стр. 148.

новича — Ю. Л.) издали, то видны одни только крыши, посаженные одна на другую, что весьма походит на тарелку, наполненную блинами» (II, стр. 224). Здесь явно точка зрения наблюдателя пространственно вынесена вверх, но — уникальный случай в творчестве Гоголя — подобный прием не создает представления о беспредельно расширяющейся поверхности земли.

Отметим еще одну деталь: в творчестве Гоголя устойчиво представление об отраженном (перевернутом) пейзаже как образе простора: отражение, дополняющее небесный свод над головой его образом под ногами, снимает ограничительную поверхность, замыкающую пространство снизу, и является, вместе с мотивом полета, выражением инвариантной пространственной модели безграничности:

«Пленительно оборотилось всё  
Вниз головой, в серебряной воде:  
Забор, и дом, и садик в ней такие ж.  
Все движется в серебряной воде:  
Синеет свод, и волны облак ходят» (I, стр. 61)

«Небо, зеленые и синие леса, люди, возы с горшками, мельницы, — всё опрокинулось, стояло и ходило вверх ногами, не падая в голубую, прекрасную бездну» (там же, стр. 113—114) «Любо глянуть в середины Днепра на высокие горы < > подошвы у них нет, внизу их, как и вверху, острая вершина и под ними и над ними высокое небо» (там же, стр. 246).

Но в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» «перевернутый» пейзаж получает противоположную функцию — становится средством создания миниатюрного пространства. Герой попадает в темную, как камера-обскура, и закрытую со всех сторон комнату Ивана Никифоровича: «Комната, в которую вступил Иван Иванович, была совершенно темна, потому что ставни были закрыты, и солнечный луч, проходя в дыру, сделанную в ставне, принял радужный цвет и, ударяясь в противоположную стену, рисовал на ней пестрый ландшафт из очеретяных крыш, дерев и развешенного на дворе платья, все только в обращенном виде» (II, стр. 231—232). Уменьшенный, помещенный в темную комнату и лишенный верхней половины «обращенный» ландшафт на стене комнаты Ивана Никифоровича — как бы пародия на любимый Гоголем бескрайний вид земного простора, отраженного в просторе водном.

Миргород, обуянный эгоизмом, перестал быть пространством — он распался на отдельные частицы и стал хаосом.

Обычно существует представление, что эволюцию Гоголя можно свести к следующей: еще в «Вечерах» он указал на существование общественного зла, но облек его в фантастические

одежды, противопоставив положительному миру быта. В дальнейшем Гоголь совлек со своей критики мистифицированную оболочку и показал зло в его социальном облике. Эта концепция нуждается в некоторых коррективах. Как мы видели, именно бытовое пространство «Вечеров» превращается в «Миргороде» в раздробленное не-пространство. Быт переходит в хаос (раздробленную неорганизованность материи). Что касается фантастического мира, то в «Миргороде» он порождает космос — бесконечную сверхорганизацию пространства. Это видно на примере «Тараса Бульбы» и «Вия».

Пространство в «Тарасе Бульбе» противостоит «Старосветским помещикам» своим принципиально безграничным характером, а «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — отсутствием внутренних разграничений. Запорожская сечь — фокус пространственной конструкции повести — не имеет закрепленного места. Тарас и сыновья прибыли на остров Хортица, «где была тогда Сечь, так часто переменявшая свое жилище» (II, стр. 61). На сечи нет не только оград, но и постоянных жилищ: «Нигде не видно было забора или тех низеньких домиков с навесами на низеньких деревянных столбиках, какие были в предместьи. Небольшой вал и засека, не хранимые решительно никем, показывали страшную беспечность» (там же, стр. 62). Не случайно стены появляются лишь как враждебная запорожцам сила. Тщательно описываются земляной вал и крепостные стены Дубно, и следует признание: «Запорожцы не любили иметь дело с крепостями» (там же, стр. 86). «Отступайте, отступайте скорей от стен!» — кричал Кошевой» (там же, стр. 117). «Подальше, подальше, паны братья, от стен!» (там же, стр. 120) — предупреждает своих уманцев Остап. Стены — не защита, а враг. Другой враг — это вещи. Их бьют, ломают. Отправляясь в поход, Тарас бьет посуду. Вещи рвут и ломают. И чем вещи ценнее, тем большему унижению их подвергают. Дважды повторяется образ «Слова о полку Игореве»: «Не раз драли на онучи дорогие паволоки и оксамиты» (там же, стр. 127), «пошли тот же час драть китайку и дорогие оксамиты себе на онучи» (там же, стр. 81). причем в последнем случае и это осуждается как излишняя привязанность к вещам («берите одно только оружие»). В вещах же и деньгах — добыче запорожцев — подчеркивается любопытная черта: добыча — не собственность. Ею уже владельцы многие, она прошла через десятки рук: «На полках по углам стояли кувшины, бутылки и фляжки зеленого и синего стекла, резные серебряные кубки, позолоченные чарки всякой работы: венецейской, турецкой, черкесской, зашедшие в светлицу Бульбы всякими путями через третьи и четвертые руки» (там же, стр. 44). Таким образом, вещи и самое право собственности перестают быть неподвижной, разгораживающей катего-

рией. Более того — вещи существуют, чтобы их бить и пропи-  
вать, домà — чтобы бросать. Понятие границы и отграничен-  
ного пространства вводится лишь затем, чтобы его нарушить  
и сделать переход не просто движением, а освобожде-  
нием, актом воли. «Лишившись дома и кровли, стал здесь  
отважен человек <. > Пахарь ломал свой плуг, бровари и тор-  
гаш посылал к чорту и ремесло и лавку, бил горшки в доме.  
И все, что ни было, садилось на коня» (там же, стр. 46—48).

Одновременно происходит разрушение собственности, вещей,  
жилища (которые выступают здесь как синонимы и образуют  
архисему с признаком пространственной отгороженности и за-  
фиксированности) и переход к движению («садилось на коня»)  
Характерно, что миру «вещей» противостоят небо и степь («с  
жаром фанатика предавался воле и товариществу таких же,  
как сам, не имевших ни родных, ни угла, ни семейства,  
кроме вольного неба» (там же, стр. 65, курс. мой — Ю.  
Л.). Степь и небо противостоят дому и вещам еще по одному  
признаку — как неделимое делимому (с этой точки зрения «па-  
сутся в моей степи» Ивана Никифоровича звучит абсурдно).  
Неделимость (и, следовательно, неспособность стать собствен-  
ностью) здесь выступает в качестве эквивалента топологи-  
ческого понятия непрерывности как признака простран-  
ства. Поэтому в понятие пространства входят и такие «неделимые»  
явления, как музыка, пляска, пир, битва, товарищество, соеди-  
няющие людей в непрерывное, недробимое целое. С этим свя-  
зана еще одна сторона дела: мозаичское распадение простран-  
ства делает невозможной коммуникацию. «Раздробленный» —  
у Гоголя синоним понятий «разобщенный», «некоммуникатив-  
ный». В «Повести о том, как поссорились .» растут не только  
преграды — растет непонимание, утрачиваются слабые воз-  
можности общения. «Тарас Бульба» снимает эту проблему как  
присущую только определенным типам жизни.

Особое значение для понятия пространства в «Тарасе Буль-  
бе» имеет подвижность включенных в него людей и предметов.  
Безграничность пространства строится так: намечаются некие  
границы, которые тотчас отменяются возможностью их преодол-  
ения. Пространство неуклонно расширяется. Так, все походы  
запорожцев — это выход пространства за свои пределы. Здесь  
мы снова встречаем характерный прием вынесения точки зрения  
вверх. Посмотрим, как строится описание поездки Тараса и сы-  
новей на Сечь. Чем строение движение, тем выше выносятся в  
пространственном отношении точка зрения наблюдателя: «И  
козак, прилегли несколько к коням, пропали в траве. Уже и  
черных шапок нельзя было видеть; одна только быстрая мол-  
ния сжимаемой травы показывает бег их» (там же, стр. 58).  
«Быстрая молния сжимаемой травы» неожиданно выносит



точку зрения наблюдателя вверх — вертикально над едущими козаками. Вряд ли случайно, что в момент гибели Гоголь поднимает Тараса «повыше, чтобы отовсюду был виден козак» (там же, стр. 170).

Все эти наблюдения позволяют сделать вывод, что поведение персонажей в значительной мере связано с пространством, в котором они находятся, а само пространство воспринимается не только в смысле реальной протяженности, но и в ином — обычном в математике — понимании, как «совокупность однородных объектов (явлений, состояний), в которой имеются пространственно-подобные отношения». <sup>22</sup> Это в принципе допускает возможность для одного и того же героя попеременно попадать то в одно, то в другое пространство, и, одновременно, создает представление о множестве пространств, причем, переходя из одного в другое, человек деформируется по законам этого пространства. Просветительская идея зависимости человека от среды, значение которой для Гоголя (и для классической русской литературы в целом) с таким блеском было показано Г. А. Гуковским, — лишь частный случай (вернее, одна из интерпретаций) этого более общего положения. Другой возможной интерпретацией будет отмеченное С. Ю. Неклюдовым эпическое представление о действии как функции *Iocus'a*. Вероятно, возможны и иные интерпретации. Все эти проблемы имеют существенное значение для понимания «Вия».

\*

\*            \*

Было бы в высшей мере заманчивым попытаться подвергнуть гоголевские конструкции пространства содержательной интерпретации, например, с точки зрения их отношения к проблеме добра и зла, и отождествить какое-либо из них с одним, а другое — с противоположным нравственным полюсами. К сожалению, видимо, от этого следует воздержаться, поскольку, если, с одной стороны, иерархия пространств образует некую модель мира, в рамках которой имеет бесспорное содержательное значение, то, с другой, как мы уже указывали, пространственная схема имеет тенденцию к превращению в абстрактный язык, способный выражать разные содержательные понятия. То, что близкие пространственные модели могут выражать и идею добра, и идею зла, видно при сопоставлении «Старосветских помещиков» и «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Однако, как известно, язык, особенно в искусстве, определенным образом формирует сообщение, тем более, если, как в данном случае, у передающего есть

---

<sup>22</sup> А. Д. Александров, Цит. ст., стр. 148.

возможность выбора, на каком языке передать сообщение. Так, в «Вие» сталкиваются два зла, но оба эти зла принадлежат разным пространственным мирам — миру хаоса и миру космоса. Зло хаоса — это зло материального, раздробленного, в определенной интерпретации — социального, мира. Оно как комическое — трагическому (не случайно социальные коллизии воплощаются в комедии) противопоставлено космическому злу, которое не принадлежит *только* миру человеческих, социальных отношений. Космическое зло не выдуманно людьми (поэтому не имеет того характера мнимости, который свойственен социальному злу в изображении Гоголя), а проявляется в людях. Фантастическое возможно в каждом из этих миров. Ниже мы увидим из рассмотрения «Петербургских повестей», что как только бытовой мир обернулся хаосом, он стал не менее фантастичным, чем противопоставленный ему. Но природа их фантастики — различна.

Столкновение двух типов пространств обнажено в «Вие». Повесть начинается с движения героев в бытовом пространстве. Однако, совершая это мнимое — поскольку бытовое пространство неизменно и подлинного движения не знает — движение, бурсаки неожиданно выпадают из привычного мира. Внешне, как и в «Вечерах», это «другое» пространство подобно первому и манифестирует себя только некоторыми странностями («уже более часу, как они минули хлебные полосы, а между тем им не попадалось никакого жилья <. > Везде была одна степь, по которой, казалось, никто не ездил», II, стр. 182). Однако этот мир только похож на обыкновенный — самое сходство говорит о существенной их разнице. «Послышалось слабое стенание, похожее на волчий вой» (там же, стр. 182, курс. мой — Ю. Л.). Сейчас выделяется сходство — в конце повести — отличие: «Волки выли вдали целой стаей <. > «Кажется, как будто что-то другое воет: это не волк», сказал Дорош. Явтух молчал» (там же, стр. 216). Темнота, глушь, дичь, бурьян, терновник отгораживают этот мир от бытового. Но между ними есть и более серьезные отличия: во-первых, они не совместимы во времени. Как установил комментатор академического издания, действие «киевской» части не может происходить ранее 1817 г. (хотя и допускаются известные анахронизмы), а события на хуторе сотника приурочены «если не XVII, то к XVIII ст.» (II, стр. 747). Вернее всего, здесь сталкиваются неопределенное современное и неопределенное историческое время. Подобно пространству, здесь противопоставлены «время, такое же как наше» и «время другое, чем наше». <sup>23</sup> «Другое», «космическое» пространство отмечено необычностью ракур-

---

<sup>23</sup> В повести есть и другие временные сломы, возможно, возникшие случайно, в результате авторского недосмотра. Однако характерно, что Гоголь их не заметил. Так, в Киеве «распространились везде слухи, что дочь одного

сов. Одна и та же точка поверхности оказывается одновременно выше и ниже всего остального пейзажа. Хутор сотника лежит на дне пропасти и на вершине горы одновременно. «С северной стороны все заслоняла крутая гора и подошвою своею оканчивалась у самого двора < > философ измерил страшную круть ее.» Но это и вершина: «Философ стоял на высшем в дворе месте, и, когда оборотился и глянул в противоположную сторону, ему представился совершенно другой вид. Селение вместе с отлогостью скатывалось на равнину. Необозримые луга открывались на далекое пространство» (II, стр. 194—195).<sup>24</sup> И у Хомя Брута, с его двойной причастностью к миру хаоса и к миру космоса, этот пейзаж вызывает два взаимоисключающих чувства: «Вот тут бы жить < > Да не мешает подумать и о том, как бы улизнуть отсюда» (II, стр. 195) Особенно важна сцена полета — она концентрирует все представления Гоголя о космическом, всесторонне-разомкнутом пространстве: пространство развернуто вширь и ввысь. Более того, Гоголь ввел мотив отражения, несмотря на то, что под философом находилась не вода, а покрытая травой степь! Этим была снята и граница пространства по нижнему концу вертикальной оси. Максимальной пространственной раскованности соответствует и максимальная подвижность. Она выражается в подчеркивании скорости (ср. в вариантах повести: «Из осоки выходила русалка < > уносила за собою глаза его», курс. мой — Ю. Л.; «От быстроты казалось, что сосны стояли копыями в поле, как будто верхушки леса слоем отделялись», II, стр. 546—548) Интересную попытку одновременно передать высокую скорость и пространственную вынесенность точки зрения наблюдателя вверх находим в следующем месте: «Тени от деревьев и кустов, как кометы, острыми клинами падали на отлогую равнину» (там же, стр. 186) «Тень, как острый клин» — это вид сверху, «тень, как комета» — изгиб получается за счет искажения изображения под влиянием скорости передвижения смотрящего.

---

из богатейших сотников < . . > находится при смерти и перед смертным часом изъявила желание, чтобы отходную по ней» читал Хомя Брут. Сотник говорит Хомя, что дочь его умерла, не успев объяснить причину своего выбора. «Если бы только минуточкой долее прожила ты», грустно сказал сотник: «то верно бы я узнал все» (II, стр. 197). В другом же месте говорится, что дочь сотника умерла уже после прибытия Хомя на хутор («Когда проснулся философ, то весь дом был в движении: в ночь умерла панночка», там же, стр. 193). Между тем, Хомя везли из Киева весь день и «большую половину ночи». Противопоставление тишины дома в момент въезда движения утром заставляет полагать, что панночка умерла во время сна философа, «убедившись», что его привезли.

<sup>24</sup> Топография хутора сотника поразительно напоминает то, как вздыбилось фантастическое пространство под дедом в «Заколдованном месте»: «Вокруг провалы, под ногами круча без дна; над головой свесилась гора» (I, стр. 314).

Максимальная подвижность этого мира проявляется не только в скорости движения, но и в его способности к внутренним изменениям. Это — мир не зафиксированный, движущийся, в котором все может перейти во все: месяц отражается в воде (которая вовсе не вода, а трава) солнцем, ветер не отличить от музыки.

Пространственный облик двух миров формирует особые нормы присущего им существования. И те и другие, при всей их противоположности, нечеловечны и влекут к гибели: один мир убивает человека своей заостренностью, автоматическим механизмом и разобщенностью, другой — своей бескрайностью и текучестью. В космическом мире «Вия» человек не может существовать потому, что здесь сняты все пограничные столбы и все качества амбивалентны. Так, синонимичны смерть, жизнь и любовь («Она лежала как живая», далее упоминаются «ресницы, упавшие стрелами на щеки, пылавшие жаром тайных желаний», II, стр. 199; в вариантах: «Уста, как светлые рубины, готовы были усмехнуться смехом блаженства, потоком радости [веющей около сердца,]» там же, стр. 561) страдание и наслаждение (сцена избияния ведьмы), красота и безобразие («Такая страшная, сверкающая красота! < . > Может быть, даже она не поразила бы таким паническим ужасом, если бы была несколько безобразнее», там же, стр. 206; сравни мгновенное преображение кажущейся живой красавицы в безобразный синий труп) Чудовища, убивающие Хому, страшны тем, что совмещают в себе несовместимое.

Это двойное наступление на человека двух античеловечных миров может быть отражено только наличием в герое внутренней самобытности, сопротивляемости, основанной на том, что он сам: деятель, творец, художник, воин — имеет свой путь и свое нравственное пространство, которое не дает себя подавить.<sup>25</sup> Гоголя чрезвычайно интересовал герой, не имеющий своего лица, своего дела, своей внутренней организации и мгновенно адаптирующийся под структуру окружающего его пространства. Г. А. Гуковский видел в этом отражение выдвинутой просветителями XVIII века идеи формирующего влияния среды на человека. Эта глубокая мысль исследователя сыграла огромную роль в проникновении в сущность художественного образа. Однако нельзя не видеть, что воздействие среды на человека было для Гоголя *частным случаем* изменений характера и поведения людей. Влияние среды подчеркивает социальное воспитание и некую эволюцию, постепенность в формировании характера. Однако, наряду с этим, Гоголя интересовала и мгновенная трансформация, резкое, беспереходное изменение человека,

---

<sup>25</sup> Весьма сходная художественная конструкция, как кажется, присуща роману М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

при котором нельзя говорить об изменении (то есть о внутреннем движении): отдельные куски поведения персонажа только условно склеиваются в один образ и не имеют никаких переходов от одного, неподвижного в себе, состояния к другому. Причем чем неподвижнее герой, тем на более резкие и внутренне немотивированные переходы он способен. Таков и Хома Брут. Это — герой автоматического мира. Даже гульба и пляска, которые в «Тарасе Бульбе» были признаками «размета душевной воли» (II, стр. 301), для него становятся приметам механического поведения. Его автоматическая гульба и пляска прямо противоположны танцу и веселью запорожцев: «Вытянули немного не полведра, так что философ, вдруг поднявшись на ноги, закричал: «Музыкантов! непременно музыкантов!» и, не дождавшись музыкантов, пустился среди двора на расчищенном месте отплясывать тропака. Он танцевал до тех пор, пока не наступило время полдника, и дворян, обступившая его, как водится в таких случаях, в кружок, наконец плюнула и пошла прочь, сказавши: «Вот это как долго танцует человек!» (Там же, стр. 215). Зависимость человека от среды, от внешнего влияния, от своего тела воспринимаются как равно низменные, свидетельствующие о принадлежности героя к механическому миру: «Философ был одним из числа тех людей, которых если накормят, то у них пробуждается необыкновенная филантропия» (там же, стр. 209). Ср. «бешеный танец» запорожцев, где проявляется душа, которая «не боится тела и возносится вольными прыжками, готовая завеселиться на вечность» (II, стр. 300). Именно поэтому философ оказывается способным на мгновенное, механическое перевоплощение и соединяет в себе внутренне несоединимое. Так возникает художественное требование для человека иметь свой пространственный мир, что тотчас же приобретает характер пространственно протяженного образа пути.

\*  
\*      \*

Беспредельное расширение пространства, превращаясь из области простора и свободы в бездонность, невозможную для жизни, получает в творчестве Гоголя (что заметил еще А. Белый) устойчивое пространственное изображение: бездна, провал. Очень легко обнаружить и его параллель в бытовом пространстве: дыра, прореха. Этот частный пример позволяет сделать наблюдение. Противоположности (предельно заостренное и предельно раскованное пространство) в определенном отношении оказываются тождественными. Это подтверждается и тем, что обе сферы оказываются в равной мере фантастическими. Обе ведут к уничтожению пространства: одна — расширяя его до бездны, другая — сжимая до прорехи.

Превращение бытового пространства в фикцию, в не-пространство, особенно ярко выступает в так называемом петербургском цикле. Мир «Петербургских повестей» — это застывший и пространственно замкнутый в своей территориальной конкретности мир (не случайны заглавия типа «Невский проспект»). Его роднит с «Миргородом» одеревенелость, раздробленность, забитость неподвижными вещами. И тот, и другой — «гадкая груда», место жизни «деревянных кукол, называемых людьми» (III, стр. 325). Но одновременно это мир особого — бюрократического — пространства. Разрозненный и разобщенный по всем другим признакам, этот мир един лишь в одном отношении — своей причастностью к бумагам, делопроизводству, бюрократии.

В этом смысле он непрерывен и, следовательно, образует некое специфического типа пространство. Однако это пространство бюрократическое, то есть особого рода: сущность его в том, что оно состоит из социальных, следовательно, знаковых элементов, но таких, которые, имея план выражения, принципиально лишены плана содержания. Как сказано у Твардовского:

Обозначено в меню,  
А в натуре нету

Поэтому это пространство обладает особым свойством: будучи непрерывно во вполне реальном смысле, на уровне обозначающего («план «меню»»), оно абсолютно пусто (образует «непрерывность пустоты»): дыра, прореха, бездна — на уровне обозначаемого («план «натуры»»). Эта двойная конструкция достигается чрезвычайной конкретностью, вещественностью пространства, которое одновременно оказывается совершенно мнимым. Так, нос майора Ковалева — вполне реальный предмет («вот и прыщик на левой стороне, вскочивший вчерашнего дня», III, стр. 67), с определенными показателями размера (запечен в хлебец, завернут в тряпку, помещается на лице), и он же молится в Казанском соборе, имеет лицо («нос спрятал совершенно лицо свое», III, стр. 55). То, что у носа есть лицо, что он ходит, согнувшись, бежит вверх по лестнице, носит мундир, шитый золотом и со стоячим воротником, молится «с выражением величайшей набожности», кричит кучеру: «подавай!», а затем пытается уехать в Ригу по чужому паспорту, решительно разрушает возможность какого-либо пространственного (зрительно-объемного) его воображения. Нос сразу входит в два типа пространства — бытовое, которое в этой оппозиционной паре воспринимается как «реальное», и другое — мнимое, фиктивное, в котором и все предметы становятся фиктивными, ибо наделяются заведомо несовместимыми свойствами. Это пространство небытия, и все в нем наделяется признаками, иметь

которые одновременно можно только в состоянии небытия. Так, «Китай и Испания — совершенно одна и та же земля» (III, стр. 211) — следовательно, не-земля (интересно, что доказывается это общностью, пускай мнимой, плана выражения: «я советую всем нарочно написать на бумаге Испания, то и выйдет Китай», там же, стр. 212). «Испания» в «Записках сумасшедшего» так же, как и нос, совершенно теряет признак пространственности: «У всякого петуха есть Испания», «она у него находится под перьями» (там же, стр. 213).

Такое вхождение одного и того же одновременно в два типа пространственных отношений порождает каламбурные ситуации. «Нос < . > очутился как ни в чем не бывало вновь на своем месте, то есть именно между двух щек майора Ковалева» (III, стр. 73) «Мне странно, милостивый государь мне кажется вы должны знать свое место» (там же, стр. 55; курс. мой — Ю. Л.). «Между нами не может быть никаких тесных отношений. Судя по пуговицам вашего виц-мундира, вы должны служить в сенате или, по крайней мере, по юстиции. Я же по ученой части.» Сказавши это, нос отвернулся и продолжал молиться» (III, стр. 56). «Свое место», «тесные отношения» одновременно существуют в двух значениях — пространственно-бытовом и том условном, которое создается извращенным человеческим обществом.

Повествование в «Носе» очень типично для «Петербургских повестей» в целом: из двух планов, «реально-бытового» и «фиктивного, бюрократического», непрерывен только второй. В реальном плане изобилуют провалы, несогласованности, несоединимости: «Иван Яковлевич побледнел. Но здесь происшествие совершенно закрывается туманом, и что далее произошло, решительно ничего не известно» (там же, стр. 52). Так же оканчивается и вторая глава. А третья начинается: «Чепуха совершенная делается на свете. Иногда вовсе нет никакого правдоподобия» (там же, стр. 73). Конечно, не следует забывать иронического и полемического (в адрес современной Гоголю критики) характера этого высказывания, но, тем не менее, безусловно, что на уровне сюжета эпизоды сменяют друг друга по принципу абсурдных сочетаний и не образуют непрерывной линии. Однако очевидно и другое — эти абсурды и перерывы не существуют для героев, которые воспринимают события как огорчительные или радостные, но вполне реальные. В одном ряду с самыми заурядными, бытовыми происшествиями сообщается о попытке носа бежать в Ригу: «И странно то, что я сам принял его сначала за господина. Но к счастью были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был нос» (там же, стр. 66). Таким образом, создается некая область непрерывности, некое фантазмагорическое пространство. Но, как мы говорили, и внутри этого пространства непрерывность существует лишь на

уровне форм, а не значений. Это — непрерывность бумаг, канцелярских оборотов, чиновничьей условности с нулевым содержанием.

Параллелизм фантазмагории хаотического быта, мнимо организованного фантазмагорией бюрократических бумаг, с фантастической космических сил, играющих в человеке, проявляется в их общей бесчеловечности. В этом смысле характерна явная параллель между «Невским проспектом» и «Вием». В раздробленность и статичность мира Невского проспекта (см. известное метонимическое место — парад разобщенных частей человеческих тел на Невском проспекте<sup>26</sup>) вдруг врывается быстрый бег (= полету) и всегда связанные с ним у Гоголя текучесть неподвижных предметов, расширение границ, замыкающих пространство: «Трогуар неся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз» (там же, стр. 19). Есть и известная параллель между панночкой в «Вию» и «брюнеткой» из «Невского проспекта». В «Вию»: «Чело прекрасное, нежное, как снег», «ресницы, упавшие стрелами на щеки < . > Вдруг что-то страшно-знакомое показалось в лице ее. «Ведьма!» вскрикнул он не своим голосом, отвел глаза в сторону, побледнел весь и стал читать свои молитвы; это была та самая ведьма, которую убил он» (II, стр. 199) Красавица оказалась ведьмой.

В «Невском проспекте»: «Он уже желал быть как можно подалее от красавицы с прекрасным лбом и ресницами. < . > Но что это? что это? «Это она!» вскрикнул он почти во весь голос. В самом деле, это была она, та самая, которую встретил он на Невском и которую проводил к ее жилищу» (III, стр. 25) Красавица оказалась проституткой.

Вначале кажется, что красота — это сила, противопоставленная хаотической раздробленности кукольного мира. Возлюбленная Пискарева, как кажется ему, стоит вне мира, который «какой-то демон искрошил» «на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе» (там же, стр. 24) На самом же деле она частью принадлежит этому миру пошлости и ничтожества, частью — миру космического зла. Нечто аналогичное происходит и с Чартковым в «Портрете».

Признаком, отличающим «Петербургские повести» от «Миргорода», является проблема соотношения героя и окружающего его пространства. В терминах философского метаязыка, восхо-

<sup>26</sup> Превосходный анализ этого места, как и вообще установление связи Гоголя с просветительскими идеями XVIII в. (проблема «человека и чина»), см. в кн.: Г. А. Гуковский Реализм Гоголя, ГИХЛ, М.—Л., 1959, стр. 275—295.



дящего к Просвещению XVIII века, — это отношение человека и среды. Пока герой однотипен окружающей его среде (мы видели, что в искусстве «среда» — это частная интерпретация художественного пространства), он не имеет своего пути. Передвигаясь внутри пространства своей среды, он художественно неподвижен. Иной становится картина, если герой разрывает со средой. Тогда его движение составляет некоторую линейную траекторию, внутренне непрерывную, каждый из моментов которой находится в своем особом отношении к окружающему пространству. Появляется путь как особое индивидуальное пространство данного персонажа.

Тарас Бульба не имеет своего пути, — внутреннего становления, выражаемого в категориях пространства. Не имеет пути и Иван Никифорович, замкнувшийся в точечном пространстве. Но Чартков, Поприщин, Пискарев, Башмачкин имеют пути, ведущие их от искусства к гибели или от канцелярской бумаги к бунту.

Путь, который пространственно может быть представлен в виде линии, — это непрерывная последовательность состояний, причем каждое состояние предсказывает последующее. Подразумевается, что каждое предшествующее состояние должно перейти лишь в одно последующее (другие возможности трактуются как отклонения с пути). В «Петербургских повестях» «путь» берется лишь в отношении к псевдопространству бюрократического мира. Это или переход в ничто, или бегство из пустоты. Однако, поскольку главным признаком бюрократического пространства является несуществование, его антипод наделяется бытием как основным свойством. В этой оппозиции заключенность в самые простые, зримые пространственные формы выступает как наиболее наглядное доказательство существования и, следовательно, оценивается уже положительно. На первый план выдвигается уже не стремление разрушить и раздвинуть границы пошлой обыденности, а выделить и подчеркнуть их. Сама обыденность является доказательством существования. Мир «бедного богатства» простого существования выступает как поэтический, противостоящий и деревянному миру кукол, и мнимости («дыре») бюрократического пространства, и бездне космической раскованности. Так появляется под положительным знаком пространство незакостенелое, реальное и ограниченное. Оно и воспринимается как нормальное, естественное пространство. Так, в мечтах Пискарева вырисовывается мир, который противостоит окружающей его петербургской жизни именно как простой и реальный — фантастическому. Его мечта состоит не в том, чтобы вывести свою возлюбленную — проститутку на безграничный простор безмерного космического пространства (ср., например, Ганса Кюхельгартена, который стремился из пошлого уюта, где мир «рас-

квадрачен весь на мили», в романтическую безмерность), а в том, чтобы ее — ведьму из «Вия» — приобщить непошлой простоте и поэзии обыденного труда художника: «Из всех сновидений одно было радостнее для него всех: ему представилась его мастерская, он так был весел, с таким наслаждением сидел с палитрою в руках! И она тут же. Она была уже его женою» (III, стр. 30) «Мастерская» — это вполне конкретное, ограниченное пространство, обыденность которого подчеркивается его геометрической правильностью: оно служит обычным объектом школьного упражнения в перспективе. Художник «вечно» «рисует перспективу своей комнаты, в которой является всякой художественный вздор: гипсовые руки и ноги, сделавшиеся кофейными от времени и пыли, изломанные живописные станки, опрокинутая палитра» (там же, стр. 17). Замкнутое, обыденное пространство, со своей перспективно-геометрической правильностью — место действия простых людей, привлекательных обыденностью и человечностью. Не случайно про обитателей этих студий, петербургских художников, Гоголь говорит, что «они вообще очень робки», «добрый, кроткий народ, застенчивый, беспечный, любящий тихо свое искусство». Они одновременно противопоставляются и «гордым, горячим» итальянским художникам, развившимся «вольно, широко и ярко» — обитателям раздвинутого пространства, и порождениям Петербурга — «наблюдателю» с «ястребиным взором» (Гоголь многозначительно не уточняет, о каком «наблюдателе» идет речь) и «кавалерийскому офицеру» с «соколиным взглядом» (стр. 16—17)

Пространство, в котором помещается герой, наделенный простотой и человечностью, — это некоторый неопределенный «дом» («добрался он домой», «возвратился домой» и т. д. — об Акакии Акакиевиче), «маленькая комната» (Пискарев), «не-топленая студия» (Чартков) Здесь жив ут. Ему противостоит не-дом, только притворяющийся домом, не-жилье: публичный дом и департамент. Это — фантастическое не-пространство (ср. у Блока: «Разве дом этот — дом в самом деле») точно так же, как непространством оказывается церковь в «Вие». Отгороженность церкви — мнимая: голос Хомы Брута (как накануне — в таинственной пустоте степи, параллелизм здесь подчеркнут) не образует **ж**о. Ночью цекровь не образует защиты от нечистой силы (только после крика петуха она предстает как закрытое, непроницаемое пространство), и в ней приходится создавать «дом в доме» — меловой круг.

«Домашность» дома, «что в Литейной», — тоже мнимая. Даже каморка Акакия Акакиевича — жилье. А в доме, «что в Литейной!», — «голые стены и окна без занавес» — «жилище жалкого разврата», «прият, где человек святотатственно подавил и посмеялся над всем чистым и святым,

украшающим жизнь» (там же, стр. 21) Но «домашний» дом не приобретает теперь отрицательной характеристики закрытого пространства в силу одного любопытного обстоятельства: будучи реален высшей реальностью (принадлежит естественному, а не противоестественному миру), он в петербургской действительности или не существует (возникая во всей уютности лишь в мечте художника), или гибнет. Это — нормальное пространство для существа «вне гражданства столицы». В петербургской реальности существуют лишь прикидывающиеся домами не-дома.

«Путь» героя всегда связан с его перемещением во всем комплексе этих пространств. Пискарев гибнет в конфликте между миром труда (мастерская) и извращенной праздности (публичный дом), Чартков — переехав из бедной студии в «великолепнейшую квартиру на Невском». Шинель Башмачкина становится его домом, теплом («одно то, что тепло, а другое, что хорошо», там же, стр. 157) Шинель — дом, но она же — и подруга («С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился < > как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, — и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу», III, стр. 154). Дом как особое пространство любви и уюта (понимания) мечтается героям петербургских повестей. Трагедия утраты «дома» роднит Акакия Акакиевича и Афанасия Ивановича. А в мире, отобравшем шинель, соединяются канцелярия «значительного лица», «бесконечная площадь» (петербургского, то есть мнимого простора) и «ветер, по петербургскому обычаю» дувший «на него со всех четырех сторон» (там же, стр. 167) Значительность образа «пути» в «Петербургских повестях» подчеркивается тем, что именно здесь впервые возникают мотивы дороги и тройки. Чиновник Поприщин, совершающий бегство из мира чиновничьей мнимости в мнимый же мир клинического безумия и безнадежную попытку вообще вырваться из мира мнимости, кричит: «Дайте мне тройку быстрых как вихорь коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтесь кони, и несите меня с этого света!» Но именно потому, что понятие пути еще не сформировано, речи о нравственном возрождении Поприщина нет, его дорога имеет еще очень много общего со знакомым нам «полетом»: она раздвигает границы пространства, выводит из мира фикций в царство поэзии и динамики (одновременно, рядом с «лесом», «туманом», «морем», «Италией» — раздвинутость границ горизонта напоминает «Страшную месть» — появляется и милая замкнутость домашнего уюта) «Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего. Вон небо клубится передо мною; звездочка сверкает вдали; лес несется с темными деревьями и месяцем; сизый туман стелется

под ногами; струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют. Дом ли то мой синее вдали? Мать ли моя сидит перед окном?» (там же, стр. 214). В «Петербургских повестях» «путь» как особый тип художественного пространства еще только зарождается. Оформится он в «Мертвых душах».

\*  
\*   \*  
\*

Стремление к циклизации, отчетливо проявлявшееся в прозе Гоголя на всех этапах его творчества, имело один любопытный аспект: в основу изображения Гоголь кладет какую-то сторону русской действительности (и человеческого бытия) и придает изображаемому территориальный признак (Миргород, Петербург). При этом аспект жизни получает признак части территории России — активизируется значение паритивности.

«Мертвые души» были с самого начала задуманы как произведение о некоем художественном *universum'e* — обо всех сторонах жизни и обо всей России. Именно поэтому все типы художественного пространства, сложно переплетавшиеся до сих пор в прозе Гоголя, здесь синтезированы в единую систему.

Основным дифференцирующим признаком в пространстве «Мертвых душ» становится не оппозиция «ограниченное — неограниченное», а «направленное — ненаправленное». Стремление бесцельно растечься во все стороны и стремление замкнуться в точечной скорлупе одинаково воспринимаются как варианты ненаправленного и, следовательно, неподвижного пространства.<sup>27</sup> О двух этих возможностях, как о взаимно эквивалентных, Гоголь говорит в связи с Плюшкиным: «Должно сказать, что подобное явление редко попадает на Руси, где все любит скорее развернуться, нежели съежиться» (VI, стр. 120).

Собакевич, Коробочка — «съеживаются», и это съеживание пространства переходит в Плюшкине в «прореху» — пустоту. Но Ноздрев, как и сосед Плюшкина, «кутящий во всю ширину русской удали барства, прожигающий, как говорится, насквозь жизнь» (там же) — «любят развернуться». Стремление перейти границы приличий, правил игры, любых норм поведения — основа характера Ноздрева. Это получает и пространственное выражение. Почти сразу после появления Чичикова в поместье Ноздрева, тот ведет его осматривать «границу, где оканчи-

---

<sup>27</sup> Ненаправленность пространства эквивалентна бесцельности существования находящегося в нем человека: «Он сделался как-то живее, даже тверже характером, как человек, который уже определил и поставил себе цель. С лица и с поступков его исчезло само собой сомнение, нерешительность, словом все колеблющиеся и неопределенные черты», VI, стр. 155.

вается моя земля» (там же, стр. 74). Показательно, что других помещиков Гоголь не заставляет этого делать. Но граница эта оказывается, в воображении Ноздрева, до крайности растяжимым понятием, вмещающим в себя весь горизонт: «Вот граница!» сказал Ноздрев: «Все, что ни видишь по эту сторону, все это мое, и даже по ту сторону, весь этот лес, который вон синееет («синеющий лес» — характерный признак гоголевского «раздвинутого» пространства), и все, что за лесом, все это мое» (там же, стр. 74). Тождественность пространственных антонимов («съежиться — развернуться») подчеркивается здесь абсурдной попыткой сделать безграничность «своей».

То же стремление отождествить прежде противоположные типы пространства видим и при описании губернского города. С одной стороны, он принадлежит раздробленному до непространственности миру одеревенелых частных. Поразительна формула гоголевского наброска плана: «Идея города. Возникшая до высшей степени Пустота». Этой Пустоте свойственна неподвижность («Не трогаются. Смерть поражает нетрогающийся мир») и разобщенность («Занятой разорванным бездельем», VI, стр. 692—693). Но тот же город изображается и как пространство размытых границ и, почти в духе «Вия», снятых оппозиций: «Были уже густые сумерки, когда подъехали они к городу Тень со светом перемешалась совершенно, и, казалось, самые предметы перемешались тоже. Пестрый шлагбаум принял какой-то неопределенный цвет; усы у стоявшего на часах солдата казались на лбу и гораздо выше глаз, а носа как будто не было вовсе» (там же, стр. 130).

Новым было то, что этот мир размытых граней, который уже мог быть и добрым, и злым, оказывался пошлым и антипоэтичным. Он населен не ведьмами «Вия» и не брюнетками «Невского проспекта», а «особым родом существ» «в виде дам в красных шляпах и башмаках без чулок, которые, как летучие мыши, шныряют по перекресткам» и произносят «те слова, которые вдруг обдадут как варом какого-нибудь замечтавшегося двадцатилетнего юношу < . > Он в небесах и к Шиллеру заехал в гости — и вдруг раздаются над ним, как гром, роковые слова, и видит он, что вновь очутился на земле, и даже на Сенной площади, и даже близ кабака, и вновь пошла по-будничному щеголять перед ним жизнь» (там же, стр. 131).

В «Мертвых душах» простор, взятый сам по себе, становится окончательно амбивалентным — он может соединиться и с величием, и с пошлостью. Оказываются возможными соединения этого образа с авторской иронией, которая прежде была решительно ему противопоставлена. Так, упоминается, что красота мадонны «только редким случаем попадает на Руси, где любит все оказаться в широком размере, все, что ни есть: и горы, и леса, и степи, и лица, и губы, и ноги» (там же, стр. 166). Стат-

ский советник, когда не знает, как занять девиц, «поведет речь о том, что Россия очень пространное государство» (там же, стр. 170). Чиновники, решившие, что Чичиков — переодетый Наполеон, в числе «многих, в своем роде, сметливых предположений», мотивируют это тем, «что англичанин издавна завидует, что, дескать, Россия так велика и обширна» (там же, стр. 205). И сам автор, жалуясь на то, что обязательно найдется «сметливый читатель», обитающий «в каком либо углу нашего государства», замечает — «благо велико» (там же, стр. 179).

Для того, чтобы стать возвышенным, пространство должно быть не только обширным (или безграничным), но и направленным, находящийся в нем должен двигаться к цели. Оно должно быть дорогой. Дорога — одна из основных пространственных форм, организующих текст «Мертвых душ». Все герои, идеи, образы делятся на принадлежащие дороге, устремленные, имеющие цель, движущиеся — и статичные, бесцельные.

До сих пор мы пользовались понятиями «дорога» и «путь» как синонимами. Сейчас пришло время их разграничить. «Дорога» — некоторый тип художественного пространства, «путь» — движение литературного персонажа в этом пространстве. «Путь» есть реализация (полная или неполная) или не-реализация «дороги». «Дорога» становится в «Мертвых душах» универсальной формой организации пространства. Она включает в себя все виды гоголевского пространства, ибо идет через них: и безграничность («вороны, как мухи, и горизонт без конца», VI, стр. 220); и пошлую раздробленность («с ее холодами, слякотью, грязью, невыспавшимися стационарными зрителями < > и всякого рода дорожными подлецами», там же, стр. 133), и домашнее тепло («видит наконец знакомую крышу с несущимися навстречу огоньками», там же, стр. 133; «покрепче в дорожную шинель, шапку на уши, тесней и уютней прижмешься к углу!», там же, стр. 221) и др. Необходимо подчеркнуть одну особенность. Образ дороги привлекает Гоголя потому, что дает, как ему представляется, изоморфную картину жизни. Не случайно через все произведение проходят упоминания «всей громадно-несущейся жизни», «нашей земной, подчас горькой и скучной дороги» (там же, стр. 134) «В дорогу! в дорогу! прочь набежавшая на чело морщина и строгий сумрак лица! Разом и вдруг окунемся в жизнь, со всей ее беззвучной трескотней<sup>28</sup> и бубенчиками» (там же, стр. 135). Но, включая в себя все виды гоголевского пространства, «дорога» не принадлежит ни одному из них — она проходит через них. В соответствии с этим, и «герой дороги» не принадлежит никакой среде.

<sup>28</sup> Ср. в вариантах «Вия»: «Труп глухо топнул своею мягкою, почти без костей, ногою о пол», «Этот звук раздался совершенно беззвучно» (II, стр. 571 и 574).

Глубокое наблюдение Г. А. Гуковского о связи среды и характера в реалистическом искусстве часто неправильно абсолютизируется, в результате чего одна из исторически конкретных художественных форм объявляется вневременным абсолютом. Причем нормой оказывается даже не Пушкин и не Гоголь, а то, что роднит этих писателей с очерком натуральной школы. В результате происходит непомерное сужение представлений о художественном мышлении русской литературы XIX в. Показ того, как человек принадлежит тому или иному пространству (уже — среде), органически связан для Гоголя с вопросом: «Как человек выбивается из своей среды?» И именно соотношение этих проблем свойственно русской литературе XIX в. Необходимо отметить, что безоговорочное включение героя в некий окружающий его мир, подразумевающее господство этого мира над ним, снимает вопросы о нравственной ответственности, об индивидуальной активности человека, которые были столь важны для литературы XIX в. и художественное моделирование которых чаще всего достигалось языком пространственных перемещений (показательно, что тургеневский роман, герои которого не и з м е н я ю т с я , а в ы р а ж а ю т некие глубинные — социальные, психологические, мировые — сущности, пространственно зафиксирован и этим глубоко отличается от романа Толстого и Достоевского)

С появлением образа дороги как формы пространства формируется и идея пути как нормы жизни человека, народов и человечества. Герои резко делятся на движущихся («герои пути») и неподвижных. Движущийся герой имеет цель. И даже если это — мелкая, своекорыстная цель и, соответственно с этим, траектория движения коротка, и он, достигнув желаемой им точки, м о ж е т остановиться, автор все же выделяет его из мира неподвижных кукол. Герой, который может остановиться, может и не остановиться. Он еще не застыл, и автор надеется временное и эгоистическое движение превратить в непрерывное и органичное. «Нет, пора наконец припрячь и подлеца. Итак, припрячем подлеца!» (там же, стр. 223) С этим связаны и надежды автора на возрождение Чичикова. Совсем не идеалом являются и беглые Плюшкина, но они также принадлежат «подвижному» миру, и это резко отличает их от дяди Миня и дяди Митяя.

Мы уже говорили об отличии пути героев Гоголя от просветительского (включая сюда и толстовское) толкования этого вопроса. Для просветителя, с его идеей врожденно-антропологических свойств природы человека, путь не может быть бесконечным. Он ограничен, с одной стороны, прекрасными свойствами природы человека. Человек не может стать лучше, чем та нравственная норма, которая свойственна ребенку, самой неискаженной природе. Но и извращение не может быть бесконечным: если все врожденные положительные свойства пере-

вернуть, то будет получен предел зла. Добро — всегда сохранение или возвращение к данному природой, зло — уход от него. Любой путь просветительского героя уложится между этими двумя границами.

Путь у Гоголя изоморфен дороге и принципиально безграничен — в оба конца. Он может состоять в бесконечном восхождении и в бесконечном падении. Сама идея бесконечности в добре и зле неоднократно подчеркивалась Гоголем, хотя, истолковывая собственные взгляды на метаязыке то просветительских, то романтических теорий, Гоголь не всегда был последователен. Так, говоря о Плюшкине, Гоголь в чисто просветительском духе истолковывает падение как утрату: «Забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге: не подымете потом!» (там же, стр. 127) Ясно, что потерять можно только то, что есть: зло есть утрата первоначального добра и поэтому не может быть безграничным. Но тут же рядом Гоголь настаивает именно на безграничности пути человека: «И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизить человек! мог так измениться! И похоже это на правду? Все похоже на правду, все может стать с человеком» (там же)

Но в пространственной структуре «Мертвых душ» есть еще одна любопытная особенность — она иерархична в одном в высшей мере любопытном отношении: герои, читатель и автор включены в разные типы того особого пространства, которое составляет знание законов жизни. Герои находятся на земле, горизонт их заслонен предметами, они ничего не знают, кроме практических житейских соображений, поразительно недалеко-видных. Точка зрения читателя вынесена вверх — он видит широко вокруг, может знать о героях, об их прошлом и будущем, наблюдать нескольких героев одновременно. Он может передвигаться в этом пространстве, и авторские слова «перенесемся в .», «посмотрим, что делает. .» в применении к нему весьма обычны. Гоголь прямо дает этому различию между читателем, которому открыты связи, таинственные для действующих лиц, и персонажами романа, истолкование в терминах пространства: «Читателям легко судить, глядя из своего покойного угла и верхушки, откуда открыт весь горизонт на все, что делается внизу, где человеку виден только близкий предмет» (там же, стр. 210)

Но читатель, видя всю широту сюжетных связей, не знает морального исхода, которому Гоголь тоже придает пространственный образ: «Где выход, где дорога?» (там же, 211). Это видит человек пути — автор. И именно поэтому все, что ни есть на Руси, «обратило» на него «полные ожидания очи» (там же, стр. 221)

Автор — человек пути, как всякий пророк, начиная от коми-



ческого народного пророка на уровне дяди Миня и дяди Митя, который «пришел неизвестно откуда, в лаптях и нагольном тулупе, страшно отзывавшемся тухлой рыбой, и возвестил, что Наполеон есть антихрист и держится на каменной цепи, за шестью стенами и семью морями, но после разорвет цепь и овладеет всем миром» (там же, стр. 206). и до того образа повествователя, который создается всем текстом первого тома. С этим связана еще одна особенность: гоголевский пророк не может возглашать программу — он проповедует движение в бесконечность. В этом смысле второй том «Мертвых душ» давал совершенно иную, резко отличную от всей предшествующей прозы и, по сути дела, не гоголевскую схему пространственных отношений, хотя отдельные куски текста и строятся на привычном нам художественном языке первого тома.

\* \*  
\*

Язык пространственных отношений, как мы уже говорили, — не единственное средство художественного моделирования, но он важен, так как принадлежит к первичным и основным. Даже временное моделирование часто представляет собой вторичную надстройку над пространственным языком. И, пожалуй, именно Гоголь раскрыл для русской литературы всю художественную мощь пространственных моделей, многое определив в творческом языке русской литературы от Толстого, Достоевского и Салтыкова-Щедрина до Михаила Булгакова и Юрия Тынянова.

## П. В. АННЕНКОВ — ЛИТЕРАТОР и КРИТИК 1840-х — 1850-х гг.

Б. Ф. Егоров

Из всей плеяды известных литературных критиков середины XIX века Павел Васильевич Анненков прожил самую долгую жизнь (1813—1887). Он вошел в литературу уже зрелым человеком, в начале 1840-х годов, и затем в течение почти полувека участвовал в культурной жизни России своими книгами, статьями, письменными и устными советами видным писателям и литературоведам.

Начинал он как очеркист и писатель, затем совмещал деятельность критика с литературоведческими трудами, в конце жизни историческая сфера перевесила все остальные, и поздний Анненков известен публике лишь как мемуарист и литературовед. Таким образом в качестве злободневного литературного критика П. В. Анненков выступал в печати лишь в промежутке с 1849 по 1868 год. Если учесть, что в это же время были созданы и изданы им замечательные труды, прославившие автора как литературоведа и текстолога, — «Сочинения Пушкина» в семи томах (СПб., 1855—1857) и «Н. В. Станкевич. Переписка его и биография» (М., 1857) — то с уверенностью можно назвать этот период главным и наиболее интересным в творческой биографии Анненкова, оставившим заметный след и в истории русской критики и филологической науки.

И как это ни странно, об этом периоде (впрочем и о других тоже!) почти отсутствует исследовательская литература. Если и можно еще назвать ценные статьи об Анненкове — очеркисте<sup>1</sup> литературоведе<sup>2</sup> и мемуаристе<sup>3</sup>, хотя и они далеко не

<sup>1</sup> П. Сакулин, Русская литература и социализм, 2-е изд., М., 1924, стр. 246—269; Р. Я. Цирульник, Некоторые свидетельства русских современников о революции 1848 г. во Франции (в сб.: К столетию революции 1848 года, изд. МГУ, 1948, стр. 317—351).

<sup>2</sup> Б. Л. Модзалевский, Работы П. В. Анненкова о Пушкине (в книге того же автора «Пушкин», Л., 1929, стр. 275—396); Л. А. Фин, П. В. Анненков, первый издатель и биограф Пушкина (в кн.: А. С. Пушкин, Сб. статей и материалов, Саратов, 1937, стр. 125—151).

<sup>3</sup> Б. М. Эйхенбаум, П. В. Анненков (в кн.: П. В. Анненков, Литературные воспоминания, Л., 1928, стр. XIII—XXIII); В. П. Дорофеев, П. В. Анненков и его воспоминания (в кн.: П. В. Анненков, Литературные воспоминания, М., 1960, стр. 5—43).

исчерпывают материала, то об Анненкове-критике имеются лишь схематические очерки на нескольких страницах. Из дореволюционных трудов наиболее крупный — раздел в «Истории русской критики» И. И. Иванова<sup>4</sup>, где автор легковесно иронизирует над реальными и мнимыми грехами Анненкова, из советских — несоизмеримо более серьезные обзорные статьи Н. Ф. Бельчикова «П. В. Анненков, А. В. Дружинин и С. С. Дудышкин»<sup>5</sup> и Н. И. Пруцкова ««Эстетическая» критика (Боткин, Дружинин, Анненков)»<sup>6</sup>, но здесь Анненков рассматривается, главным образом, в связи и в сходстве с другими критиками, которым посвящены обзорные главы; правда, в последней статье заметно стремление к показу *отличия* Анненкова от Боткина и Дружинина и к анализу его критической эволюции, но из-за ограниченности места эти отличия обрисованы слишком схематично. В указанных статьях совершенно не использован богатый архивный материал. Поэтому предлагаемый ниже труд — первая попытка дать монографическое исследование деятельности Анненкова как литературного критика.

## 1.

Анненков вошел в литературную сферу очень рано: около 1832 г он сблизился с друзьями Н. В. Гоголя по Нежинскому лицу, второстепенными литераторами Н. Я. Прокоповичем и А. С. Данилевским, и их петербургским приятелем А. А. Комаровым<sup>7</sup>, и благодаря этому кружку стал близким свидетелем ранних творческих успехов Гоголя.

Позднее, осенью 1839 г., Анненков познакомился у А. А. Комарова с Белинским<sup>8</sup>. На «серапионовских» вечерах этого кружка (подражание Гофману) авторы читали свои произведения. «К числу их принадлежал и П. В. Анненков», — вспоминал И. И. Панаев<sup>9</sup>. Но никаких сведений об этих ранних сочинениях Анненкова не сохранилось. Вряд ли они были само-

---

<sup>4</sup> Ук. соч., ч. 3, СПб., 1900, стр. 413—426. Значительно более содержательна характеристика Анненкова в «Критико-биографическом словаре» С. А. Венгерова, т. I, СПб., 1889, стр. 601—612.

<sup>5</sup> Очерки по истории русской критики, т. I, М.—Л., 1929, стр. 263—304.

<sup>6</sup> История русской критики, т. I, М.—Л., 1958, стр. 444—469.

<sup>7</sup> В. И. Шенрок, Материалы для биографии Гоголя, т. 2, М., 1893, стр. 191.

<sup>8</sup> П. В. Анненков, Литературные воспоминания, М., 1960, стр. 135, 141. Дальнейшие ссылки на это издание даются сокращенно: Воспоминания, 135, 141. Здесь же дана подробная характеристика эволюции Белинского 1840-х гг., как она представлялась Анненкову. Ср. также публикацию: К. П. Богаевская, П. В. Анненков о В. Г. Белинском. Письма к А. Н. Пышину 1874 г.: Лит. наследство, т. 67, М., 1959, стр. 539—554.

<sup>9</sup> И. И. Панаев, Литературные воспоминания, М., 1950, стр. 105.

стоятельными произведениями; наверное, на них был ответ гофмановских новелл<sup>10</sup>. В характере Анненкова удивительно сочетались два как будто противоположных свойства. С молодых лет он стремился к независимости: он был лишь вольнослушателем Петербургского университета (философский факультет); совсем недолго служил канцеляристом в Министерстве финансов, а затем всю жизнь был вольным путешественником; благо, у него имелись изрядные имения. В отличие от своих высокопоставленных братьев (Федор — нижегородский губернатор, Иван — генерал-адъютант, петербургский обер-полицмейстер), Павел Васильевич никогда не стремился к карьере, предпочитал свободу. Характерно его признание в письме к Белинскому от 25 марта 1847 г.: «Терпеть я не могу вдобавок ни тех людей, ни тех земель, ни тех наук, ни тех мыслей, которых надобно знать. Ничто такого отвращения не возбуждает во мне < >, как голая необходимость»<sup>11</sup>. И в то же время Анненкову явно не хватало жизненной воли, активности, целеустремленности, может быть, этим объясняются частые ситуации, когда он оказывался «ведомым» («номером вторым», по терминологии Тургенева). Например, как можно судить по письму к Тургеньеву от 7 января 1861 г., будущая жена критика Глафира Александровна сама убедила Анненкова в необходимости жениться и как бы предложила ему руку<sup>12</sup>. Правда, справедливости ради нужно сказать, что вести себя он позволял достойным людям. Так в Риме в 1841 году он безропотно, в течение нескольких недель, отказываясь от туристских интересов, переписывал под диктовку Гоголя «Мертвые души». Летом 1847 г. он отверг заманчивую поездку на Балканы, чтобы сопровождать больного Белинского по германским курортам (Анненков ведь был единственным свидетелем создания знаменитого зальцбруннского письма Белинского к Гоголю).

Приведенные примеры — факты высокого альтруизма, а не безволия. Но пассивность выступала на первый план, когда Анненков волею судеб сталкивался с социально-политическими событиями и общественными деятелями. Он видел все этапы революции 1848 года в Париже, был свидетелем сложных перипетий в русской предреформенной жизни и самой реформы 1861 года; был достаточно хорошо знаком с Марксом, Герце-ном, Чернышевским. Но он по натуре был лишь созерцателем,

---

<sup>10</sup> Позднее, в биографии Станкевича, Анненков подчеркивает большое значение Гофмана для круга Станкевича-Белинского и покажет прекрасную осведомленность в сочинениях немецкого писателя. См. П. В. Анненков, Воспоминания и критические очерки, т. III, СПб., 1881, стр. 301—302; все дальнейшие ссылки на это издание (тт. I—III, 1877—1881) даются в тексте, с указанием тома и страниц: III, 301—302.

<sup>11</sup> В. Г. Белинский, Письма, т. III, СПб., 1914, стр. 368.

<sup>12</sup> Труды ЛБ, вып. 3, М., 1934, стр. 111.

наблюдателем событий, активности других, принципиально отказываясь от вмешательства. Анненков был типичным «лишним человеком»; в письме к К. Марксу от 8 декабря 1847 г. он даже кокетничает, бравирует своей «лишностью», шутя, что природа хочет равновесия: «Без слабости нет силы, и без бездельников нет воздаяния за заслуги и труды»<sup>13</sup>. Это не значит, что у Анненкова не было своих социально-политических убеждений: он довольно последовательно и органично подчинялся принципам умеренного либерализма, искренно ненавидя деспотизм; с одной стороны, и революцию — с другой, но он был чрезвычайно пассивен даже в пропаганде своих убеждений, не говоря уже об общественной активности. Курьезно, что Гоголь, который одно время опасался, как бы Анненков не стал энергичным деятелем, провозносящим лозунги положительной программы, уговаривал его: «Если вы станете действовать и проповедовать, то прежде всего заметят в Ваших руках эти заздравные кубки, до которых такой охотник русский человек, и перепьются все, прежде чем узнают, из-за чего было пьянство»<sup>14</sup>. Но адресата не нужно было уговаривать, даже вне зависимости от его представлений о русском человеке он никогда не поднимал общественный кубок.

Лишь единственный раз, перед реформой 1861 г., он проявил незначительную общественную активность (в сфере народного просвещения), да и то вскоре разочаровался (см. ниже).

Отстранение от социально-политической деятельности обусловило отдаленность Анненкова от реакционных течений последних лет николаевской эпохи, относительную сохранность душевной цельности и отсутствие страха и сломленности перед реакцией (смятение и страх были, например, так характерны для более активного либерала В. П. Боткина<sup>15</sup>). А позднее, при весьма убыстренном общественном развитии России, анненковский абсентеизм стал причиной несовременности его критических мыслей, разрыва с ведущими течениями дня.

Не менее пассивно занимался Анненков и литературной деятельностью. По просьбе Белинского он стал писать во время своей первой заграничной поездки (1840—1843) очерки о путешествии, составившие его дебютный цикл, опубликованный Белинским в «Отечественных записках», — «Письма из-за границы». Под несомненным влиянием Гоголя Анненков создал инте-

---

<sup>13</sup> Д. Рязанов, Карл Маркс и русские люди сороковых годов, Пг., 1918, стр. 92.

<sup>14</sup> Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. XIII, М., 1952, стр. 383—384. Письмо Гоголя к Анненкову от 7 сентября 1847 г.

<sup>15</sup> Ср. постоянное подчеркивание Анненковым страха и трусости Боткина в период «мрачного семилетия» (Воспоминания, 331, 542).

ресный цикл «Провинциальные письма» (1849—1850)<sup>16</sup>. Благодаря настояниям своих братьев, Анненков взялся за издание Пушкина; по просьбе родственников Станкевича он издал биографию и письма этого замечательного деятеля. Дружинин предложил ему написать воспоминания о Гоголе<sup>17</sup>

Большинство критических статей Анненкова — также результат просьб и приглашений журнальных редакторов. С предельной откровенностью писал он об этом к Е. Ф. Коршу 16 октября 1857 г.: «А для меня — задайте сами работу Я на выбор глуп. Нет у меня ни особенно волнующих дум, ни холерических, требующих настоятельно извержения мыслей. Таких людей следует водить на уздечке, и они иногда очень манежно могут пройти небольшое пространство за своим берейтором. На это я именно и способен». То же в письме к Дружинину и Боткину от 19 октября 1856 г.: «Вы мне просто закажите, Дружинин: вот, дескать, что напиши, а иначе сам я ни на чем не останюсь, потому что ничего особенного теперь меня не занимает».<sup>18</sup>

Однако пронизательный ум и литературный вкус Анненкова, невзирая на понуждения со стороны, позволили ему создать ценные критические и исторические работы.

Первый печатный труд Анненкова, «Письма из-за границы» (1841—1843), вызвавший (по крайней мере, по отношению к двум первым письмам) восторг Белинского<sup>19</sup>, содержал мало литературного материала. Это — очерки о культуре и быте европейских стран, с явным вниманием к праздничной стороне жизни («мне всегда приятнее смотреть на человека, который веселится, чем на человека, который работает»; «В Берлине Катков хотел было засадить меня за книгу, да я вырвался и прямо побегал в погреб, где пьянствовал Гофман»<sup>20</sup>).

Такой тон не означает, что Анненков ничего другого не видел. В воспоминаниях, которые он писал в 1870-х годах, дана следующая характеристика Австрии: «Зиму 40—41 годов мне

---

<sup>16</sup> См. в письме Гоголя к Анненкову от 12 августа 1847 г.: «Я подумал: что если бы на место того, чтобы дагерротипировать Париж, который русскому известен более всего прочего, начали вы писать записки о русских городах, начиная с Симбирска <...>? Если при этом описании зададите себе внутреннюю задачу разрешить самому себе, что такое нынешний русский человек во всех сословиях <...>, ваши записки вышли бы непременно интересны» (т. XIII, стр. 363—364).

<sup>17</sup> Письма к А. В. Дружинину, М., 1948, стр. 26.

<sup>18</sup> «Вопросы литературы», 1965, № 5, стр. 155.

<sup>19</sup> В письме к В. П. Боткину от 1 марта 1841 г.: «Письма Анненкова из-за границы — прелесть! Я еще больше полюбил этого человека» (Белинский, XII, 29).

<sup>20</sup> П. В. Анненков и его друзья. Литературные воспоминания и переписка 1835—1885 годов, СПб., 1892, стр. 146, 129 (Письмо V, Рим; Письмо П, Берлин). Дальнейшие ссылки на это издание даются сокращенно и в тексте: Анн. и его др., 146, 129.

привелось прожить в меттерниховской Вене. Нельзя теперь почти и представить себе ту степень тишины и немоты, которые знаменитый канцлер Австрии успел водворить, благодаря неусыпной бдительности за каждым проявлением общественной жизни и беспредельной подозрительности к каждой новизне на всем пространстве от Богемских гор до Байского залива и далее. Бывало, едешь по этому великолепно обставленному пустырю, как по улице гробниц в Помпее, посреди удивительного благочиния смерти, встречаемый и провожаемый призраками в образе таможенников, паспортников, жандармов, чемоданщиков и визитаторов пассажирских карманов. Ни мысли, ни слова, ни известия, ни мнения, а только их подобия, взятые с официальных фабрик, заготовлявших их для продовольствия жителей массами и пускавших их в оборот под своим штемпелем» (Воспоминания, 200) Есть также доказательства, что Анненков думал так не только в 1870-х, но и в 1841 году; в письме к М. Н. Каткову от 1 марта он пишет: «Австрию решительно считаю немецким Китаем»<sup>21</sup>

В печатных же письмах 1841 года лишь глухо говорится, что в библиотеках Австрии отсутствуют известные немецкие книги, что у Грильпарцера неприятности по службе из-за его страсти к драматургии, что бесцензурная пересылка за границу рукописей произведений грозит крупным штрафом их авторам, но дальше Анненков переходит к описанию венских балов, музыки, театров (Анн. и его др., 138). Несомненно, описанное в поздних воспоминаниях Анненков видел и в 1841 году, но он прекрасно понимал, что русская николаевская цензура никогда бы не пропустила подобных рассуждений о родственной по духу стране, да и кроме того, автор искренно был больше увлечен театром, чем политикой.

При описании бурного Парижа он не мог не затронуть, хотя бы и мельком, политической борьбы во Франции, но тут же сетует: «политика, которою гордится француз, изгнала художественность в произведениях, чистое вдохновение» (Анн. и его др., 185) Правда, вслед за этим Анненков проницательно заметил, как в литературную жизнь Франции вторгается физиологический очерк: «С легкой руки какого-то шутника, говорят, профессора, написавшего книжечку нравов, уж я и забыл, какого сословия, и выдавшего ее под названием «Физиология» имя рек, — появились тысячи брошюрок с виньетками и гравюрами, буквально наводнивших библиотеки. Каких тут нет только физиологий! Мастерового, депутата, солдата, фланера и проч., и проч.; наконец, физиология перчатки, наконец, физиология извозничьей лошади; того и гляжу, что появится физиология праздного славянина, объезжающего неизвестные государст-

---

<sup>21</sup> ИРЛИ, 4743. XXIV б. 140.

ва, — с моим портретом» (там же, 187) А в это время в России уже начинал победное шествие «славянский» физиологический очерк, родоначальник «натуральной школы», которой несколько лет спустя отдаст дань и сам Анненков в качестве писателя и очеркиста.

Между тем длительное пребывание в Париже (Анненков провел там ноябрь—май двух сезонов: 1841/42 и 1842/43 годов) заметно повлияло на интерес туриста к общественной жизни и даже на тональность его оценок (хотя и не сняло противопоставления искусства политике!) Легкая и полуравнодушная ироничность иногда вдруг стала прорываться патетическими и социальными нотами. Например, Анненков в письме от 18 мая 1842 г отметил, что сотрудникам «Journal des debats» свойственно нападать на современную драму за разработку плотских страданий; но, — продолжает очеркист, — это «происходит не от сильно возмущенного эстетического чувства, а от политических причин, да еще от свойственной всем им женоподобности, изнеженности, какого-то жалкого морального расслабления < . > По всей справедливости господа эти с ужасом отвращаются от безумного воя новейшей драмы; но они с таким же ужасом отвратятся и от всякого энергического душевного порыва» (там же, 212). Ср. также подробное описание политической жизни Парижа в письмах Анненкова к М. Н. Каткову, в том числе такие строки: «если новые избирательства не создадут палаты несколько энергичнее, потеряет Франция драгоценный свой подарок Европы, это развитие учреждений для возможно большей личной свободы каждого»<sup>22</sup> Здесь же Анненков сообщает, что ходит на лекции Мицкевича, Шаля, Кинэ (от чего он убежал в Берлине!).

В конце второго парижского сезона Анненков еще более подробно описывает общественно-политическую жизнь Франции. Интересно отметить его внимание, хотя и скептическое, к социально-утопической периодике: «Любуюсь и отдыхаю я, например, на журнале, которого не назову < . > Представьте себе вещь, не имеющую ни одной общей черты со столетием, в котором мы жить честь имеем, не соприкасающуюся ни в одной точке с нашими понятиями об обществе, морали, значении и будущности человека, вещь, осуществившую идею о человеке вне своего века так полно, как никогда не представлялась она самому пламенному воображению. Признаюсь, есть какое-то странное наслаждение прислушиваться к голосу, не радуящемуся ни одной радости нашей и столь уединенному, что современные явления служат ему только темой для развития фантастической, неудобнообразимой будущности» (там же, 244—

---

<sup>22</sup> Л. Майков, Из переписки П. В. Анненкова с М. Н. Катковым в 1841 и 1842 годах, — «Русский вестник», 1896, № 12, стр. 51.



245). Очевидно, речь идет о фурьеристском журнале «La Phalange».<sup>23</sup>

## 2.

Осенью 1843 г Анненков вернулся в Россию и свыше двух лет внимательно следил за развитием социально-политических и литературных идей в стране, постоянно общаясь с Белинским, Герценом, Грановским, славянофилами. В начале 1846 г. он снова уехал за границу. В «Замечательном десятилетии» Анненков довольно точно воспроизвел картину этих лет, ничего впрочем не сообщив о своем собственном развитии (чуть ли не единственный случай — обмолвка, что он в 1845 г хвалил буржуазно-либеральное правление Гизо. Воспоминания, 208). К сожалению, сохранившиеся частные письма Анненкова середины сороковых годов единичны и не дают возможности судить о его эволюции. Но что таковая была, об этом красноречиво говорит следующий печатный цикл Анненкова «Парижские письма» (1846—1847), публиковавшийся в обновленном «Современнике». Циклу сопутствует интересная переписка Анненкова с К. Марксом<sup>24</sup>

Анненков в предреволюционной Франции значительно интенсивнее интересуется общественной жизнью и политической публицистикой, чем в начале сороковых годов. Один из главных предметов обсуждения в его переписке с Марксом — нашумевшая книга Прудона «Система экономических противоречий, или философия нищеты» (Париж, 1846). Анненков, как и Боткин, прежде всего уловил в книге полемику с утопическим социализмом и идею, что «цивилизация не может отречься от своих достижений»<sup>25</sup>, но хотел узнать мнение К. Маркса. Последний

---

<sup>23</sup> Вряд ли имеется в виду известный журнал П. Леру и Ж. Санд «Revue Indépendante»: во-первых, о нем Анненков уже говорил в Письме VIII от 29 ноября 1841 г. (Анн. и его др., 186), во-вторых, этот журнал содержал достаточно много современного материала.

<sup>24</sup> Анненков познакомился с Марксом в начале апреля 1846 г. в Брюсселе, по пути в Париж, благодаря рекомендательному письму Г. М. Толстого (см. К. И. Чуковский, Григорий Толстой и Некрасов, Лит. наследство, т. 49/50, М., 1946, стр. 387).

Анализ взаимоотношений Анненкова с Марксом и идей, обсуждавшихся ими, дан в кн.: Д. Рязанов, Карл Маркс и русские люди сороковых годов, Пг., 1918, стр. 56—95; П. Сакулин, Русская литература и социализм, 2-е изд., М., 1924, стр. 246—269. Хотя оба автора смешивают Г. М. Толстого с тайным агентом русского правительства Я. Н. Толстым (путаницу разрешил К. И. Чуковский), вторая работа несравненно более серьезная, чем первая.

<sup>25</sup> Письмо к Марксу от 1 ноября 1846 г., Переписка К. Маркса и Ф. Энгельса с русскими политическими деятелями, М., 1951, стр. 9.

ответил большим письмом от 28 декабря, почти целой брошюрой, где резко осудил книгу, показал идеалистический и мелкобуржуазный характер мировоззрения Прудона. Фактически, это письмо является конспектом будущей книги Маркса «Нищета философии», к работе над которой он уже наверняка приступил (написана она была в январе-апреле 1847 г.) Анненков в ответном письме от 6 января 1847 г. согласился с экономической критикой Маркса, но настаивал на общеполитическом значении книги Прудона в борьбе с утопиями. Не исключено, что про себя, втайне Анненков и коммунистические идеалы относил к утопическим<sup>26</sup>; по крайней мере, он заканчивает письмо просьбой к Марксу ответить на следующие сомнения: «Я все чаще задаю себе вопрос, не предполагает ли коммунизм отказа от некоторых преимуществ цивилизации, отречения от некоторых прерогатив личности, завоеванных с таким трудом, и, наконец, не предполагает ли он весьма трудно достижимого высокого уровня всеобщей нравственности. Конечно, и в этом случае он прекрасен, но он перестает тогда быть необходимым продуктом человеческого развития. Его придется насаждать с таким же расчетом на успех, как и при всяких опытах, при всяких новшествах, принудительно вводимых в обществе»<sup>27</sup>. Ответ Маркса не сохранился; возможно, он ответил присылкой Анненкову своей книги «Нищета философии».

Как бы там ни было, но некоторое воздействие идей Маркса на взгляды Анненкова неоспоримо, оно доказывается документально. «Парижские письма» нашего автора открываются (Письмо I, 8 ноября 1846 г.) обильными похвалами книге Прудона, почти в тех же выражениях, что и в письме Анненкова к Марксу от 1 ноября, но уже следующее Парижское письмо (4 января 1847 г.) содержит удивительно резкие отзывы о книге Прудона (ср. Анн. и его др., 249 и 265). Здесь бесспорно сказалось влияние ответа Маркса от 28 декабря.

Думается, что и общая методология Маркса (изучение исторических закономерностей общественного движения, введение частного факта в общую социально-экономическую структуру и объяснение частного общим) оказала некоторое воздействие на

---

<sup>26</sup> В последнем «Парижском письме» (23 декабря 1847 г.) Анненков делит все политические учения на три группы: сторонники личного права, защитники общины и Прудон, стремившийся избежать крайностей обеих групп. К защитникам общинного права Анненков относит «кабетистов, фаланстерианов, социалистов и проч.» П. Сакулин (ук. соч., стр. 264) считает, что из трех групп Анненкову ближе всего учение Прудона. Это неверно, все симпатии автора на стороне буржуазных деятелей «первого отдела»: «Как ни обманчиво на деле приложение его начала, но самое начало закономерно вышло из исторического движения Франции и связано с интересами ее цивилизации» (Анн. и его др., 357).

<sup>27</sup> Переписка К. Маркса и Ф. Энгельса с русскими политическими деятелями, стр. 22.

мышление Анненкова. Характерен такой пример. В «Современнике» с некоторым интервалом (июнь и октябрь 1847 г.) были опубликованы Письмо VI Анненкова (от 19 мая) и третье из цикла Герцена «Письма из Avenue Marigny» (от 20 июня), где излагаются впечатления авторов от пьесы Ф Пиа «Парижский ветошник». Впервые на эти два отзыва обратил внимание В. Е. Евгеньев-Максимов; сравнив их, он пришел к выводу, что Герцен, подробно пересказывая содержание драмы, немало места уделил «жгучим вопросам французской политической и социальной современности, в частности, вопросу о положении и настроениях парижской бедноты. Анненков же говорит о «Ветошнике» на какой-нибудь полустраничке в несравненно более нейтральном и аполитичном тоне»<sup>28</sup> Внешне это действительно так: характеристика пьесы у Герцена пронизана социальным пафосом (да и вообще «Письма из Avenue Marigny» несравненно более злободневны, общественно-политичны, чем «Парижские письма»). но Герцен заворожен утопической конструкцией Пиа и как бы не замечает абсолютной нереальности отрицательных образов пьесы, противостоящих герою, ветошнику, поэтому серьезно комментирует содержание; лишь в конце он видит нелепости и мелодраму «в буржуазном духе».<sup>29</sup> А Анненков, очень тепло отозвавшись о герое, сразу же отметил «несколько исключительных лиц», благодаря которым в пьесе начались натяжки. «Если бы шло дело о борьбе с подобными недостатками, то два-три полицейских сыщика исправили бы общество отличным образом». Но так как публика явно видит фантастичность всего происходящего, то гневные социальные упреки героя «никого не клеймят; буржуазия спокойно их слушает» (Анн. и его др., 315). Анненков перед революцией 1848 г несомненно менее утопичен по сравнению с Герценом, и, может быть, здесь в какой-то степени отразилось влияние Маркса.

В известном парижском споре осенью 1847 года о роли буржуазии (приняли участие Белинский, Герцен, Бакунин, Н. И. Сазонов, В. П. Боткин) Анненков занял антигерценовскую и антибакунинскую позицию<sup>30</sup>, защищая исторически положительную роль буржуазии; позднее к его точке зрения в общем присоединился Белинский: «Когда я, в спорах с Вами о буржуазии, называл Вас консерватором, я был осел в квадрате, а Вы были умный человек».<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> В. Е. Евгеньев-Максимов, «Современник» в 40—50 гг., Л., 1934, стр. 197.

<sup>29</sup> А. И. Герцен, Собр. соч. в 30 тт., т. V, М., 1955, стр. 49.

<sup>30</sup> Бакунин в письме к Анненкову от 28 декабря 1847 г. точно сформулировал: «Вы — скептик, я — верующий» (Анн. и его др., стр. 622).

<sup>31</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч. в 13 тт. М., изд. АН СССР, 1953—1959, т. XII, стр. 468. Письмо к Анненкову от 15 февраля 1848 года. Все дальнейшие ссылки даются по этому изданию.

Не следует, разумеется, преувеличивать влияние Маркса. И дело не только в том, что Анненков больше симпатизировал буржуазным идеологам «личного права». Не менее существенно, что в то время как Маркс всю свою деятельность посвящал пролетарской революции, Анненков был далек от общественной активности и более чем скептически относился к революционным методам. Интересно, что подобно многим русским деятелям (за исключением, может быть, проницательного Грановского и страстно жаждавшего переворотов Бакунина) он явно проглядел созревание февральской революции 1848 года: настолько он был далек от мыслей о ней, хотя и жил в Париже. Парадоксально, что в начале сороковых годов менее «социальный» Анненков был значительно более внимателен к революционному потенциалу Франции, находясь, очевидно, под свежим впечатлением бурной парижской жизни, столь контрастной по сравнению с николаевским Петербургом. В споре с Гоголем Анненков произнес такой афоризм: «Франция — очаг, подставленный под Европу, чтобы она не застывала и не плесневела» (Воспоминания, 203). И еще более резко в «Письмах из-за границы»: «Франция погибнет или в революционном вихре, или в другом каком-либо исключительном направлении» (Анн. и его др., 182)

А в 1847 г. Великая французская революция минувшего века для Анненкова — чистая история, «прошедшее, подлежащее хладнокровному обсуждению» (там же, 279). Даже революция 1830 года теперь уже история, очеркист противопоставляет ей современное общество, «совершенно спокойное» (там же, 354). И это говорится в последнем «Парижском письме», сочинившемся за два месяца до февральской революции!<sup>32</sup>

И все-таки пребывание в Париже оказало воздействие на мировоззрение Анненкова, особенно на его отношение к искусству. Характерной особенностью его художественных оценок становится их социальный план. Вот, например, общий отзыв о французском искусстве: «Это единственное искусство в Европе, которое идет параллельно с обществом и на котором отражается колебание последнего» (Анн. и его др., 312). Выше уже говорилось о социальной оценке пьесы Ф. Пиа. В другом месте критик отмечает воспитательное значение искусства для общества: «Не проходит года, чтобы не явилось произведения, которое не оставило бы глубокие, благородные следы в народе, прибавив к его нравственному богатству более важное понимание соб-

---

<sup>32</sup> Точности ради следует сказать, что в частных письмах к братьям за 1846—1847 гг. Анненков неоднократно отмечал революционные выступления народных масс во Франции, но они ему казались отдельными вспышками, легко подавляемыми правительством. «Французская революция <...> повториться не может», — подчеркивал он в письме от 4 февраля 1847 г. (Исторический сборник, 4, М.—Л., 1935, стр. 236).

ственного положения и положения других» (там же, 360—361) Анненков даже был готов как будто отказаться от «художественности», как от главного эстетического критерия. Отмечая успех драмы Сулье «La closerie des g nets», критик резюмирует: «Это заставило меня еще раз серьезно подумать о болезни, полученной мною еще в молодости, и которую, за неимением лучшего, я называю *позывом к художественности*. Всякий раз, как удавалось задавить этого червячка, гнездящегося во мне, глаз мой прояснялся, и я чувствовал себя здоровее» (там же, 254) Переимчивый Боткин воспринял эту фразу серьезно же и в письме к Анненкову от 26 ноября 1846 г заявил и о своем отходе от «художественности», которую «выгнала парижская общественность» (там же, 527).

В действительности Анненков не так просто отказался от прежних взглядов. Несомненно, парижская жизнь и его заставила глубоко пересмотреть свои представления, обратить внимание на социальный смысл искусства, на то, что оно всегда будет «принадлежать только человеку, и объясняться его понятиями, наукой, историей» (там же, 252) Но, как и раньше, Анненков в конечном счете всегда ставил дилемму: искусство или политика, и оставался сторонником искусства, «истинной художественности» (там же, 362) Вот, например, его мнение о де-Молене, авторе французской статьи о Пушкине: «он судит о нем с политической точки зрения вместо художественной и эстетической, как бы другой сделал» (там же, 271) В другом месте Анненков откровенно признается в «некотором отворачивании от поэзии рабочего класса», так как она отражает классовое чувство «только нескольких ремесленников» и «весьма мало выражает натуральное чувство ремесленника и особенное отражение мира и общества на душе его» (там же, 359). Следовательно, нужно осторожнее подходить к декларации Анненкова об отказе от художественности: в ней есть какая-то частица истины, но в остальном она, несомненно, скептическая и ироническая, как и вообще ироничен текст большинства «Парижских писем». Если внимательно вчитаться и в оценку драмы Сулье, и в выводы, да еще сопоставить с другими отзывами Анненкова о художественности, то скрытая ирония становится явной, а художественность остается главным мерилom ценности искусства.<sup>33</sup>

Зато открыто восстает критик против Дюма («Хлестаков в самом крайнем, колоссальном своем развитии». — там же, 272; ср. 316), против Бальзака (253—254; не менее резко он говорил об этом писателе в «Письмах из-за границы» — см. 216, 245) и против Гюго (273). Очевидно, все они для Анненкова —

---

<sup>33</sup> Наверное, это и Боткин вскоре понял. В письме к Анненкову от 24—25 августа 1847 г. он хвалит анненковский цикл за «артистический элемент» и за «бесцельность» (Анн. и его др., 546).

недифференцированные представители романтического направления, создатели «образов вне исторической и просто психологической проверки» (там же, 273) В антиромантическом пафосе бесспорно чувствуется влияние Белинского (между прочим, от Белинского может идти и представление о Бальзаке как романтике; впрочем такая характеристика Бальзака была довольно распространённой для сороковых годов) Анненков уже в самом начале «Парижских писем» заявил, что считает наиболее ценным в искусстве такое воспроизведение жизни, «чтоб осмотреть каждое явление со всех сторон и выразить его в наибольшей полноте» (там же, 251) Этому принципу противостоит «византийское» искусство, искусство «условных типов», «символическое» (там же, 251).

Романтический метод признавался критиком лишь в случае поэтического воспроизведения глубинной сущности факта: «старание уловить сущность предмета, выказать все его содержание в поэтической (заметьте!), а не в обыкновенной естественности» (Анн. и его др., 300) Такова для Анненкова живопись Делакруа.

Важно, что из всех произведений Жорж Санд сороковых годов Анненков обращает внимание на роман «Лукреция Флориани», наименее «романтизированный», наиболее жизненный (заметим, что Белинский, в последние годы своей жизни очень резко отзывавшийся об утопическом социализме вообще и об утопических романах Жорж Санд в частности, делал исключение именно для «Лукреции Флориани»<sup>34</sup>

### 3.

Так как Анненков в «Парижских письмах» описывал французскую столицу, то факты русской культурной жизни оставались вне цикла. Единственный русский материал «Парижских писем» — это беглая, но резко отрицательная оценка славянофильского «Московского сборника» 1846 г (Анн. и его др., 252)

---

<sup>34</sup> См. Белинский, т. X, стр. 307. Интересно однако, что Белинский, публикуя письмо Анненкова в «Современнике», изъял существенный отрывок о «Лукреции Флориани». Называя роман Санд «перлом», в котором сочетаются широта кисти, глубина характеров и мастерство рассказа, Анненков затем добавлял: «и который (роман — Б. Е.) многие приняли за снятие всякого запрещения, между тем как он есть напротив самое строгое наложение правил на празднество страстей, по моему мнению, разумеется; и моральный вопрос разрешается превосходно» (Белинский, т. XII, стр. 550). Весь этот отрывок был изъят Белинским, о чем он сообщил Боткину: мне была невыносима мысль, что в «Современнике» явится *такого рода* суждение» (Белинский, т. XII, стр. 332). Думается, Белинский оказался недоволен, что по поводу серьезной и драматической коллизии Анненков не очень ловко сформулировал и полемику, и позитивные взгляды; «строгое наложение правил» на «страсти» слишком уж напоминало суждения ретроградных журналистов о Пушкине, Лермонтове, Гоголе, натуральной школе.

Лишь из частных писем мы можем извлечь отдельные суждения критика о русской литературе. Так в письме к Белинскому от 25 марта 1847 г. он просит передать Некрасову «особенный, почетный поклон за его последние стихотворения».<sup>35</sup> Очевидно, речь идет о стихотворениях в первых трех номерах «Современника»: «Тройка», «Псовая охота», «Нравственный человек». По ответу П. Н. Кудрявцева от 17 апреля 1847 г. на несохранившееся письмо Анненкова можно узнать, что последний критиковал повесть Кудрявцева «Без рассвета» за отступления от «действительности», за «катастрофическую равязку», т. е. опять же за романтические элементы (Анн. и его др., 616)

В ранних своих повестях «Кирюша» (1847) и «Она погибнет!» (1848) Анненков явно стремился к принципам «натуральной школы», что было отмечено чутким Белинским, хотя критик и нашел во второй повести изъяны<sup>36</sup>.

Французскую революцию 1848 года Анненков встретил со страхом и враждою. Достаточно обстоятельно он рассказал о событиях и о своем отношении к ним в мемуарах «Париж в конце февраля 1848 года» (1862), и еще более откровенно — в частных письмах к братьям, самые характерные из которых были опубликованы И. Л. Морозовым<sup>37</sup>.

При первой же возможности (Анненков чувствовал себя неуютно в Париже, но еще больше боялся эпидемии холеры, свирепствовавшей по России) осенью 1848 г. он возвращается на родину и затем вплоть до августа 1851 года почти безвыездно живет в Симбирске и в своем симбирском имении Чирьково. Анненков покинул Петербург из-за репрессий, которые приняли массовый характер (а ему, близкому знакомому Белинского и Герцена, было чего опасаться<sup>38</sup>). а также ради необходимости привести в порядок запущенное деревенское хозяйство. Правда, от репрессий Анненков не укрылся: в провинции аресты, надзор и доносы процветали еще пуще Петербурга, но самого Анненкова судьба миловала. Яркую картину всеобщего страха, безудержной атмосферы подозрительности, сплетни, доноса и одновременно — фантастической коррупции, чиновничьего грабежа и обмана Анненков нарисовал в не предназначавшихся для печати записках «Две зимы в провинции и деревне. С января 1849 по август 1851 года».

Несмотря на совсем не литературную эпоху, Анненков,

---

<sup>35</sup> В. Г. Белинский, Письма, т. III, СПб., 1914, стр. 368.

<sup>36</sup> Белинский, т. X, стр. 350; т. XII, стр. 430, 465—466.

<sup>37</sup> И. Л. Морозов, «Горестная профанация» (Неопубликованные письма П. В. Анненкова о революции 1848 г. в Париже), Исторический сборник, 4, М.—Л., 1935, стр. 223—258.

<sup>38</sup> Петрашевцев приговаривали к расстрелу за чтение письма Белинского к Гоголю; Анненков же не только читал, но и распространял письмо, да и был «нравственным участником» его создания, «не донесшим правительству» (Воспоминания, 531).

однако, находил в провинции время для писательской работы; можно даже сказать, что начало пятидесятых годов было для него самым интенсивным периодом литературной деятельности: из-под его пера выходят повести, рассказы, очерки, критические статьи, письма в редакцию.

Очевидно, еще до отъезда в Симбирск, поздней петербургской осенью 1848 года Анненков подготовил для «Современника» обзорную статью «Заметки о русской литературе прошлого <1848> года». Он взял на себя большую ответственность: продолжить дело Белинского, который в течение почти десяти лет обогащал русскую критику годовыми литературными обзорами. Правда, Анненков осторожно назвал статью «Заметки .», вместо «Русская литература .» или «Взгляд на русскую литературу .» у Белинского, и в этом отношении довольно точно охарактеризовал свой жанр. Анненкову, несомненно, недостает масштабы Белинского, умения связать последний год с общим развитием литературы, а движение литературы связать с социальными проблемами. Но из всех критиков, группировавшихся вокруг «Современника» после смерти Белинского, именно Анненков был наиболее достойным кандидатом на авторство обзорной статьи, и, нужно отдать ему справедливость, он в меру своих сил исполнил поручение редакции.<sup>39</sup>

В. Е. Евгеньев-Максимов назвал статью Анненкова «вялой» и «дворянски-реакционной»<sup>40</sup> С последним определением нельзя согласиться. Анненков субъективно (а во многом и объективно) стремился следовать заветам Белинского. Ни разу не упомянув его (имя Белинского было запрещено цензурой), он постоянно ссылается на его статьи, в том числе однажды смело и прямо намекнул на его судьбу и значение: «По случаю повести г. Дружинина «Рассказ Алексея Дмитрича» было уже сказано несколько умных слов в «Современнике» человеком, голос которого более не услышится в литературе нашей» (II, 38). Литература, считает Анненков, должна «быть помощницей общественного образования» (II, 45); подобно Белинскому, он защищает беллетристику (по тогдашней терминологии это — массовая литературная продукция), особенности которой (в лучших образцах): «многостороннее знание жизни, зоркость взгляда, изощренная опытностию, всегдашнее присутствие мысли, поясняющей наблюдения, и, наконец, еще талант разбора самых явлений и вывода их перед читателем» (II, 41).

---

<sup>39</sup> То, что Анненкова именно приглашали к сотрудничеству, подтверждается многими письмами к нему Некрасова той поры, в частности, письмом от 30 сентября 1850 г., где редактор «Современника» предлагает Анненкову написать «Обозрение литературы за 1850 год» (Некрасов, Полн. собр. соч. в 12 тт., т. 10, 1952, стр. 155). По имеющимся данным, этот обзор был затем предложен другим лицам, т. к. Анненков не приехал в Петербург.

<sup>40</sup> В. Е. Евгеньев Максимов, «Современник» в 40—50 гг., Л., 1934, стр. 342, 344.



Критик, относя к беллетристике, например, большую часть рассказов «Записок охотника», как бы низводит их на вторую ступень после «истинно художественных» произведений<sup>41</sup>, но показательно его недовольство «некоторым фанатизмом художественности» при оценке искусства и требование большей широты и глубины понимания литературного процесса во всей его полноте (II, 41).

В «Заметках...» Анненков впервые в русской критике (и литературоведении) ввел термин «реализм» для определения того художественного метода, который был знаменем Белинского<sup>42</sup>, и впервые, продолжая дело Белинского, четко отделил реализм от натурализма (в нашем современном смысле; Анненков называет натурализм «псевдо-реализмом»), считая для последнего характерным отображение «наружной оболочки жизни» (II, 37) и сужение сферы до двух типов: «человека ничтожного, убитого обстоятельствами, и человека разгульного, не понимающего их» (II, 31). Анненков отнес к «псевдореалистическим» повесть Буткова «Темный человек» и повесть Гончарова «Иван Савич Поджабрин». Лишь сочетание «верности окружающему», считает критик, с «поэтическим выражением» и с «глубоким проникновением в жизнь» рождает настоящее искусство (II, 41—42).

С другой стороны, вслед за поздним Белинским, Анненков резко напал на «фантастически-сентиментальный род повествований» Ф. М. Достоевского и его подражателей — М. М. Достоевского и Буткова и противопоставил им писателей, примыкавших к «Современнику» и развивавших именно реалистические традиции «натуральной школы», — Гончарова (как автора «Обыкновенной истории»), Тургенева, Григоровича, Герцена.

Интересно отметить еще следование Белинскому в частном критическом приеме. Как известно, в последнем годовом обзоре Белинский противопоставил методы Гончарова и Герцена (объективное бесстрашие — и субъективная авторская мысль в основе произведения) Анненков подобным образом сравнил Григоровича и Герцена: Григорович «ни на минуту не выпускает <...> из виду главное лицо и постепенно собирает около

<sup>41</sup> Ср. подобную же оценку «Записок охотника» Белинским: в последнем своем годовом обзоре он, с одной стороны, относит тургеневские рассказы к «физиологическому очерку», а не к «чистому творчеству», с другой — очень высоко их оценивает.

<sup>42</sup> Этот факт уже был отмечен в литературе: Н. Соколов, Н. Тоту балин, Сборник о русских революционных демократах, — «Звезда», 1953, № 8, стр. 186; Ю. С. Сорокин, К истории термина «реализм» в русской критике, Известия АН СССР, ОЛЯ, 1957, вып. 3, стр. 201; М. Г. Зельдович, Л. Я. Лившиц, Русская литература XIX в. Хрестоматия критических материалов, вып. 2, Харьков, 1961, стр. 278. В последней книге выдвинута идея, что термин «реализм» появился как замена «натуральной школы», название которой стало запретным в период «мрачного семилетия».

него определяющие его подробности»; Герцен «не следит, как тот, без усталости за своим героем и даже не всегда остается ему верным до конца < . > Единственная цель его < . . > состоит в наивозможно более ярком выражении основной идеи рассказа» (II, 42, 43) Характеристика Герцена здесь почти буквально повторяет мнение Белинского: «Для них важен не предмет, а смысл предмета» и т. д. (Белинский, т. X, стр. 319)

Методологически связано с Белинским и следующее наблюдение Анненкова, где проявляется умение проанализировать социальный аспект литературного факта. Критик отмечает, что в современной русской литературе очень редко встречается художественно глубокое изображение женских характеров, и дает этому такое объяснение: «Общественные явления отражаются на женщине везде тонкими, весьма нежными чертами и потом еще распадаются на множество оттенков в душе ее. Редко представляет женщина ту пошлую ясность, ту грубую очевидность характера, которая по-частву встречается между мужчинами, особливо между мужчинами, поставленными в круг действия, резко очерченный» (II, 35) <sup>43</sup>.

Но в своем критическом дебюте Анненков не всегда сводит концы с концами. Возражая против однообразия и предварительной заданности образов (II, 32), радуя за изучение сложных человеческих судеб (II, 39), критик в то же время не избежал либеральной нормативности при оценке современной жизни и искусства. Судя по статье, уже в конце сороковых годов Анненков выработал две эстетически-этические меры, тесно связанные между собою: *нравственная высота*<sup>44</sup> и *гармония*. Эти «пушкинские» критерии он последовательно применял при критических разборах современных произведений и часто, сталкиваясь с изображением трудных и дисгармоничных характеров, приходил в беспокойство, требуя хотя бы авторской нравственной оценки и гармоничных выводов <sup>45</sup> Например, Аннен-

---

<sup>43</sup> Десятилетие спустя примерно так же будет трактовать меньшую социальную обусловленность женщины Н. А. Добролюбов в статье «Черты для характеристики русского простонародья» (правда, Добролюбов будет иметь в виду, главным образом, крестьянскую женщину), но из этого наблюдения он сделает революционный вывод: именно в женщине созревают «живые, свободные стремления мысли и воли» (Н. А. Добролюбов, Собр. соч. в 9 тт., М.—Л., 1961—1964, т. 6, стр. 238. Дальнейшие ссылки даются по этому изданию). Анненков в отличие и от Белинского и Добролюбова, не только не был способен на радикальные выводы, но и сам социальный аспект оп включил как эпизодическое явление.

<sup>44</sup> Анненков писал в 1856 г.: «Прежде всего надо иметь в самом себе норму благородства для мыслей и представлений, чтоб ярко указывать другим отступления от нее и даже чтоб понимать отступление» (II, 14).

<sup>45</sup> Интересно сравнить с этим позднейшее скрытое осуждение Анненковым личности и лирики Лермонтова, которая якобы давала повод думать, «что единственная поэзия, свойственная нашему веку, есть та, которая отражает его разорванность, его духовные немощи, плачевное состояние его совести и духа» (Воспоминания, стр. 181).

ков никак не мог понять, как это портной из рассказа Ф. Достоевского «Честный вор» великодушен, если ему недостает «нравственного достоинства» (II, 27); как это Наташе, героине повести М. Достоевского «Господин Светелкин», может быть приятно находить пороки в женихе, «чтоб надеждой на будущие страдания возратить себе утраченное право по-прежнему гордо смотреть на жалкую, всепорабощающую посредственность»; так как эти мысли нравственно «безобразны», то, следовательно, они ложны, — заключает Анненков (II, 36) Наоборот, «Сорока-воровка» Герцена удостоена похвалы за то, что там «осторожно обойдено» «все резкое и угловатое» (II, 43)

Поразительно, что в своих беллетристических произведениях конца сороковых — начала пятидесятых годов Анненков не только не следовал своим критическим заветам, но как бы нарочно нарушал их. Один из героев его «Провинциальных писем» (очерки, присылавшиеся им из Симбирска и печатавшиеся в «Современнике» 1849—1851 гг.), Володя Верженцев прямо назван автором лишенным «чувства меры», без чего «нет правдоподобности, нет истины ни в жизни, ни в искусстве» (I, 59) Но образ очерчен ярко, истина такого изломанного характера в русской дворянской провинции середины прошлого века несомненна (это вариант на тему раннего тургеневского «лишнего человека»). Автор отмечает вначале «нравственную бедность» героя, затем называет его «нравственно умершим» (I, 59, 67), но это не мешает, с одной стороны, авторскому сочувствию герою, с другой, — никакого примирения, никакого гармонического вывода не возникает в конце.

Еще более заметна Анненков интересуется деятельными оригиналами, эксцентриками, отщепенцами, людьми сложной и сломанной судьбы, являющимися, как правило, представителями низов. Четвертое «Провинциальное письмо» посвящено «странному человеку» — мещанину Бубнову, шестое — «необыкновенному ямщику» Кузьме Тугому, седьмое — оригинальнейшему крестьянину Семену Ведрову<sup>46</sup> В 1851 г Анненков

<sup>46</sup> Некрасов очень высоко оценил этих героев в письме к Анненкову от 30 сентября 1850 г.: «Ваш ходебщик (Ведров — Б. Е.), да еще два, три лица в ваших прежних письмах есть нечто капитальное, что *останется* от теперешней русской литературы, от которой, вообще говоря, останется крайне мало. Это настоящие русские типы из народа» (Некрасов, т. 10, стр. 154).

Подобный же отзыв содержался в «Современнике»: «г. А-ву особенно удаются те письма, в которых он останавливает свою наблюдательность преимущественно на лицах низшего сословия <...> для нас лицо Бубнова, созданное г. А-вым, есть столь же художественный тип, как некоторые из удачейших характеров этого рода у гг. Тургенева и Григоровича» (Некрасов, т. 10, стр. 263). Вероятно, эти строки тоже принадлежат Некрасову (что было впервые аргументировано в статье: С. А. Рейсер, Некрасов и традиции Белинского, Известия АН СССР, ОЛЯ, 1951, вып. 5, стр. 490—497), хотя в последнее время и было высказано скептическое мнение об авторстве Некрасова (В. Э. Боград, Журнал «Современник» 1847—1866. Указатель содержания, М.—Л., 1959, стр. 506—507).

опубликовал в «Современнике» целую повесть о чуде, эксцентрике, самоучке, которая так и была названа «Странный человек». Опять же, здесь и в помине нет «чувства меры», гармонии, наоборот, все полно «острых углов», драматических неразрешимых коллизий. Интересно также, что, оказывается, в «Провинциальных письмах» Анненков «романтически» преувеличивал сверх меры масштабы и значение мест, в которых действовали эксцентрические герои. Некто Z. Z. выступил в печати с подробным опровержением некоторых данных: доказал, что в описываемой местности не 14, а две мельницы, что нет никаких миллионных оборотов и т. п.<sup>47</sup>

Налицо колоссальный разрыв между критическими идеалами и реальной жизнью, отображаемой тем же автором в качестве художника. В этом проявилась противоречивая двойственность характера и мышления Анненкова: по натуре он был медлителен и скептичен, но в условиях «мрачного семилетия» при всеобщей нивелировке, улиточном замыкании людей в себя, при необычайно сильной забитости крестьянства психологически вполне понятен внутренний протест «спокойного» либерала, вырвавшийся наружу, по контрасту с общим тоном жизни, в виде образов ярких одиночек из народа, бросавших по-лермонтовски вызов судьбе, обществу и рвущихся к свободе, духовной глубине, интенсивной жизни. Возможно, что в интерпретации таких лиц отразились и теоретические представления Анненкова о русском народе, о чем речь ниже.

Пребывание Анненкова в провинции было поэтому весьма плодотворным: и благодаря повышенному интересу к народу и его быту, приведшему к ценным очеркам, и благодаря тому, что в свете такого интереса и наблюдений стала расшатываться незыблемая твердыня анненковских критериев в сфере эстетики. Автор описывает, например, хороводную игру крестьянских девушек и часто признается: «не все подробности мимической игры, мною описываемой, отличались грациозностью и чистотой вкуса; но вот мое горе! именно эти отклонения от правил изящного вкуса и были наиболее проникнуты сметливостью, лукавством и настоящим комическим элементом» (I, 9).

Правда, это не помешало Анненкову с иронией отнестись к балаганному представлению и к восторгам народа по его поводу (I, 24—27), но, с другой стороны, к народной песне автор подошел совершенно серьезно, подробно описав исполнение трех из них (I, 7—9, 74) и посоветовал, что песни включаются в сборники «без определения наперед их физиономий, их внутреннего значения, характера их напева, без разбора» (I, 8). Требова-

---

<sup>47</sup> Z. Z., Несколько слов о реке Барыше (По поводу VII Провинциального письма г. П. А-ва. Соврем. 1850 года. № IX), — «Симбирские губ. ведомости», 1851, № 10, 10 марта.

ние комментирования фольклорных текстов (чтобы собиратель «передал бы и всю *обстановку*, как чисто внешнюю, так и более внутреннюю, нравственную, при которой удалось ему услышать эту песню или сказку»<sup>48</sup>) станет через несколько лет краеугольным камнем демократической фольклористики.

#### 4.

Пристальный интерес к народной жизни закономерно привел Анненкова к статье «По поводу романов и рассказов из простонародного быта» (1854). Критик подошел к этим произведениям требовательно, без всякой скидки на актуальность и трудность темы. Справедливо отметил он, что больше всего удач в русской литературе было при изображении «внешней физиономии простолюдина», значительно более трудно передать его «скрытые душевные ощущения», открыть «мысль, движущую его» (II, 49), т. к. духовный мир крестьянина существенно отличается от строя мыслей и чувств писателя. Поэтому Анненков довольно скептически оценивает возможности современной литературы: «от передачи в искусстве хода простонародной жизни можно ожидать много наслаждения, много картин, оригинальных лиц, превосходных описаний, но вряд ли настоящего познания ее» (II, 53).

При конкретном анализе этот пессимистический отзыв не слишком смягчается. Резко характеризуется псевдонародность в творчестве А. Мартынова и особенно резко — у М. Авдеева («первый повод к идиллии есть пресыщение от удовольствий петербургской жизни» — II, 77). Субъективистская интерпретация народной жизни в романе Григоровича «Рыбаки» так же осуждается, как и протокольный объективизм Потехина — обе крайности плохи. Анненков ратует за объективное воспроизведение народной жизни («Простой, естественный быт только тогда доступен искусству, когда берется в обыкновенном своем состоянии и сам стоит на первом плане» — II, 61), допуская однако авторскую оценку (мы бы сказали «идейность») для раскрытия сущности картины. Критик называет такую авторскую позицию «поэтической идеализацией, которая не выдумывает предметов, а только обнаруживает их настоящий смысл, их настоящее значение. Идеализация, правильно понятая и художественно выполненная, совпадает таким образом с реализмом < >; но она ничего не имеет общего с псевдо-реализмом, который занимается одной внешней стороной предметов» (II, 74). Анненков таким образом, развивая идеи предыдущей своей статьи, несколькими годами предварил борьбу Ап. Григорьева против натурализма за «поэтический» реализм.

<sup>48</sup> Добролюбов, т. 3, стр. 237.

Анненков выделяет на этом основании и одобряет «задушевный характер» народных рассказов Писемского (II, 63) и идиллию, как «дело сердца», у Кокорева (II, 74), но и их упрекает за субъективистский произвол.

Казалось бы, общий вывод должен свестись к сетованию, что до сих пор народная жизнь еще не явилась в искусстве во всей ее полноте. Но Анненков идет по иному пути: он начинает как будто декларировать принципиальную *несовместимость* искусства и жизни: «Желание сохранить рядом друг подле друга требование искусства с настоящим, жестким ходом жизни < >, — желание это кажется нам неисполнимым» (II, 47). Это в начале статьи, еще более прямо говорится в конце: «Истина жизни и искусство редко бывают примирены, а большею частью находятся в обратной арифметической пропорции друг к другу, и закон правильного соотношения между ними еще не найден» (II, 81).

Проще всего, конечно, истолковать эти тирады как утверждение принципов «чистого искусства». Основание для такой интерпретации есть, и от подобных принципов всего один шаг к теории «искусства для искусства»<sup>49</sup> Но справедливость требует всесторонней оценки. Мы не должны закрывать глаза на некоторую *надежду* Анненкова: «закон еще не найден», следовательно, критик сам не удовлетворен ситуацией, он ждет изменения. Особенно важен последний абзац статьи: «естественный быт вряд ли может быть воспроизведен чисто, верно и с поэзией, ему присущей, в установленных формах нынешнего

---

<sup>49</sup> Еще ближе к теории «искусства для искусства» был Анненков в частных, непечатных отзывах. Так, в письме к Тургеневу от 26 января 1853 г. он сообщает о своей переписке с П. А. Катениным по поводу драмы «Моцарт и Сальери». Катенин осуждал Пушкина за изображение реального и якобы невинного исторического лица как преступника. «На последнее я отвечал, — рассказывает Анненков, — что никто не думает о настоящем Сальери, а что это только тип даровитой зависти. Катенин возразил: Стыдитесь! Ведь вы, полагая, честный человек и клевету одобрять не можете. Я на это: Искусство имеет другую мораль, чем общество. А он мне: мораль одна» (Б. Л. Модзалевский, Пушкин, Л., 1929, стр. 296).

Огарев отвечает 21 декабря 1854 г. на не дошедший до нас отзыв Анненкова о его стихотворениях: «Вы пишете, Анненков, что мысль убивает искусство и женщину» (Анн. и его др., стр. 647).

В письме к Тургеневу от начала марта 1853 г. Анненков пишет: «Боткин находится еще в *направлениях*. Этого следует остерегаться. Мы с вами пережили гениальный образец великости и ничтожества направления в Виссарионе, так теперь уже к тщедушным образцам возвращаться не приходится». Но ниже в том же письме читаем: «Да как же быть без направления? Ведь оно дает и теплоту, и смысл сочинению, и участие автора к своим лицам и, наконец, нравственное значение. Поэтому вышло, что романы Е. Тур прекрасны — разве это безделица; чудо не малое! С объективностью одной этого не сделаешь! Это правда, да всего этого лучше мужественный писатель, который теплоту и значение и смысл видит везде. К чорту *направления!*» (ИРЛИ, ф. 7, № 7, лл. 17, 17 об.; второй отрывок опубликован: Тургенев, Письма, т. II, М.—Л., 1961, ст. 488).

искусства, выработанных с другой целью и при других поводах» (II, 83) И далее: «Какой вид будет иметь свежая, оригинальная форма простонародного рассказа — мы не знаем < > Статься может, что вместе с новой формой появится и содержание, < . > которое разовьется наперекор обычному, ходячему между нами пониманию идей и предметов» (II, 83)

Тогда мрачные оценки выглядят совсем в ином свете: разрыв искусства и жизни, декларированный критиком, можно истолковать не как проповедуемую норму, а как драматическое несчастье современной литературы, которое будет преодолено в будущем. Но опять же и подобная интерпретация была бы односторонней. Анненков явно *колеблется*, он не хочет никакой крайности и уходит в середину, загораживаясь оговорками. Получается амбивалентность тезисов: как в частном письме то осуждалось, то оправдывалось *направление*, так и здесь заявленная вначале принципиальная несовместимость искусства и жизни в заключении статьи оборачивается оптимистическим прогнозом на будущее, но прогноз этот выражен бледно, без страстной жажды и уверенности (Анненкову вообще были чужды как уверенность,<sup>50</sup> так и тяга к будущему; он не стремился никогда *торопить* историю)<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Наоборот, для него крайне характерна *неуверенность* в себе, отсутствие ясной цели. Ср., например, слишком уж резкую характеристику своих «Провинциальных писем» в письме к Тургеневу от 4 ноября 1852 г.: «все это вздор, потому что во всем этом не видать взрослого человека, который знает, куда идет и чего хочет, а так что-то полусонное, неизвестно зачем горящее» (ИРЛИ, ф. 7, № 7, л. 4).

<sup>51</sup> Ярким примером сложной двойственности оценок, столь характерной для критика, может служить развернутый отзыв Анненкова о повести Тургенева «Постоялый двор» в письме к Тургеневу, от начала января 1853 г.: «Это вещь зрелая, облуманная, спокойно выполненная и потому весьма замечательная, гораздо более замечательная, чем «Муму», да, по моему мнению, и все прежние ваши рассказы. Еще ни в одном из них не было столько *драмы*; там только было усилие, стремление, желание драмы — здесь она есть: честь селу Спасскому! Не должно обманываться, что род жгучести, свойственный этой драме, да и другим русским драмам, как «Антону-Горемыке», «Купцам Красильниковым», происходит от самого безобразного начала, от противоречий нестерпимых, нечеловеческих. При этом автору легко — за него работает действительность. Ему не нужно искать обстоятельство, жизненных сцеплений, разнообразных столкновений лиц и характеров: один намек — и драма готова. Миллионы драм существуют в голове, в воспоминаниях, в слышке каждого. На черной неподвижной массе, составляющей готовую стену для наших альфреско — пишете, что хотите — все делается страшно резко, страшно впечатлительно, однако ж это не настоящая драма и отличается от нее как убийство от поединка или торговая казнь от турнира. Но это наш настоящий род драмы — пусть будет так, но автору остается теперь вещи нечеловеческие рассказать по-человечески, просто и прилично: и вы это сделали. Нужды нет, что и в этом виде она не может быть опубликована по причинам, до искусства не касающимся, но вы правы перед собой и перед читателем и потому с великим удовольствием следил я лично за вашим развитием этой мефитической, удушливой драмы. Вы пишете К<етче>ру, что переменяли манеру: он не находит этого, а я нахожу.

Попадись вам эта мысль два года назад — вышел бы анекдотец весьма яркий, краску выводящий на лице, оглушительный, действием с апоплексией равняющийся. Я знаю, что многие скажут, да это прекрасно бы, да это полезно, да так надо, да чего же жеманиться, но я думаю, что чем безобразнее основание драмы — тем нужнее для передачи ее осторожность, деликатность приемов. Тут автор *garde-malade*, а не городской, бьющий пьяного уже по окровавленной морде.

Вообще этот род драмы — опасный род; что ни делайте, его свинское происхождение распространяет запах хлева, и много надобно ума, таланта, ловкости, чтоб держать нос ваш в этой атмосфере без криспации нервов: туда и вся энергия автора уходит, но опять: что же делать? Это наш род.

Но вот что составляет существенный недостаток «П<остоялого> двора». Этот род произведений требует истины уже, как бы сказать, математической. Школа Даля и ученика его Мельникова поняла это очень хорошо, но вы кажется, это упустили из вида и думаете обходиться с такими анекдотами в полной свободе творчества, но этого нельзя уже по существу дела. Вот например: Аким купил постоянный двор либо на имя г-жи Кунце, либо на собственное свое. В последнем случае г-жа Кунце *не могла* его продать без предварительной *драмы* с Акимом, о чем вы умалчиваете (драма здесь понимается в настоящем нашем смысле, как телесное наказание). В первом же случае все документы были в ее руках, оно *могла* продать дворик, но это уже не могло быть нечаянностью для Акима. Он человек простой, но был в Липецке, разбогател (что предполагает ум), сам видел, что на него оброк надбавляют ежегодно, знал, что документы у барыни и жил без всякого сумления. Между ними была непременно какая-нибудь предварительная сделка. Вы скажете: на кой чорт нам знать это? Нельзя! Из продажи дворика все дело вышло, нам надобно знать о нем пообстоятельнее — это дело юридическое. Как снег на голову упала на читателя продажа дворика, а читатель знает, что эти вещи все-таки с плутовством делаются и сопровождаются даже у крепостных людей борьбой, извилинами и кой-каким сопротивлением. Нечаянности тут анахронизм. Избу Акима г-жа Кунце могла снести по одному слову, но купленную землю им и дворик могла снести, похлопотав, однако ж, и это для *истины* нужно было сказать. Уже заодно скажу: Акима в одном месте везут к становому, а рассказ отнесен за 20 лет, когда кажется станových не было. Это похоже на придирку, но уже надобно, чтоб в современных драмах иголки нельзя было бы подпустить: тогда они и действие имеют, и невежество и грубость принуждают к молчанию, возбращая им презрительный хохот, каким они обыкновенно встречают *сочинение*.

Не обманитесь однако ж в настоящем моем мнении. «Постоялый двор» есть вещь мастерская, именно по рассказу и развитию драмы. Шаг сделан богатырский, по чистой совести, — и с истинным наслаждением могу сказать вам, что вы дойдете до картины народного быта весьма широкой, как это видно из Наума, из пелеринажа Акимова и, наконец, из самого течения, какое принимает ваша речь» (ИРЛИ, ф. 7, № 7, лл. 8—9 об.; отдельные отрывки были опубликованы: Тургенев, Письма, т. 2, стр. 468—470; сб.: И. С. Тургенев, Орел, 1940, стр. 136, 137; «Русское обозрение», 1894, № 9, стр. 34).

В этом стазве удивительно сочетается пронизательность с осторожностью, знание народной жизни с дворянским отвращением от ее «низменных» сторон, желание полноты художественного отображения — со страхом перед острой конфликтной или житейской грязью.

Приведем еще два характерных примера разительной полярности суждений Анненкова. В письме к Тургеневу от 20 июля 1853 г. он выражает недовольство по поводу критического максимализма Н. Х. Кетчера: «все, что глаза не выжигает, для него кисель. Он в литературе любит париться в два венника, так чтобы с первого же томика его замертво на улицу вытащили» («Русское обозрение», 1894, № 10, стр. 492). А вот что писал Анненков тому



Та же амбивалентность возникает в связи с нормативностью. Первоначально довольно ясно и жестко говорится о необходимости канонов: «Литературная передача всякого явления имеет свои незабываемые правила, приемы, манеру, которым должен подчиниться материал самый непокорный» (II, 47). Это как бы возведение в принцип уже прежде заявленной «золотой середины», боязни острых углов. В связи с анализом романа Потемина «Крестьянка» этот принцип прямо повторяется: «по законам искусства», «нельзя было возвести резкий случай до поэтической картины» (II, 58)

И вдруг живое эстетическое чутье Анненкова прорывает зашоренность и раздражается замечательной тирадой: «Однако же, для соблюдения простого литературного приличия, люди эти оскорбляют ее (героиню — Б. Е.) в романе с некоторою уклончивостью, а Аннушка, для соблюдения того же самого приличия, страдает с некоторою умеренностью. На конец всего этого — смутное и тяжелое впечатление, потому что нет жизненной истины, а есть только литературная фантазия» (II, 59). Неужели критик прорывает с нормативностью и с призывами сглаживать острые углы в искусстве? Нет, через две страницы снова возврат к прежнему: «существует непреложный эстетический закон на самые противоположности, или контрасты. Действительно, они могут быть допущены в литературном произведении, но с условием, чтоб в сущности их не заключалось упорной и непримиримой вражды» (II, 62) На таких колебаниях построена вся статья.

Благодаря указанным факторам и благодаря желанию раскрыть всю сложность явления, сформировалась характерная особенность композиции и стиля анненковских статей: нагромождение поясняющих и уточняющих абзацев, фраз, придаточных предложений, отсутствие четкого единства мнений. Друзья постоянно упрекали его за это: «Но зачем Вы иногда так мудрено пишете? Какая-то у Вас проявляется вдруг хитроватая кудреватость, — точно Вы не П. В. А., а заслуженный немецкий дипломат по части философско-эстетических дел: то вдруг вырастает у Вас под пером слово «всемерно», то порыв души становится ее же границей и т. д.»<sup>52</sup>

же адресату полгода назад, в феврале, о первых двух главах второго тома «Мертвых душ»: «Это колокол Ивана Великого, заглушающий все наши почтовые колокольчики < .> Как природа, так и характеры уже не описываются, а выставляются весьма скудными чертами, но жизненными в такой степени, что глаза прожигают < :> Довольно — это вещи гениальные!» (ИРЛИ, ф. 7, № 7, л. 15; в отрывках: Тургенев, Письма, т. 2, стр. 482, 476).

<sup>52</sup> Тургенев, Письма, т. 3, стр. 118. Письмо от 15 апреля 1857 г. Ср. в письме Л. Н. Толстого к В. П. Боткину от 1 ноября 1857 г. упоминания об «анненковской туманной подвижности» и о том, что Анненков «все так же умен, уклончив» (Толстой, Полн. собр. соч., т. 60, М., 1949, стр. 233).

Интересно, что много позднее в беседе с А. Н. Пыпиным Анненков, очевидно, намекал и на цензурные причины такой уклончивости. Вот как повествует об этом Пыпин: «С первых критических этюдов Анненкова упрекали в некоторой темноте его стиля, что было в то время справедливо; припоминаем из его бесед, что эта темнота была почти намеренная — с одной стороны, она иной раз давала ему возможность избежать внешнего неудобства, с другой — должна была удерживать читателя на высоте отвлеченных соображений, требовать и возбуждать его внимание. К сожалению, это могло иметь и свою оборотную сторону: большинство пугалось отвлеченности, и, благодаря форме, Анненков, как критик, имел меньше влияния, чем могли бы иметь его труды по их содержанию»<sup>53</sup> Пыпин не прав, отделяя содержание: стиль отображал сущность мыслей. Да и нельзя цензурный аспект считать главным (хотя он тоже мог иметь место в ряде случаев) Характерно стремление позднего Анненкова преодолеть «туманность» изложения (разумеется, и самого содержания); он сообщил Стасюлевичу в 1885 году: «Никогда не писал я так откровенно и горячо < . > Нельзя же к остатку своей жизни — все играть в жмурки, как я делал — увы! до сих пор».<sup>54</sup>

Критик сам хорошо понимал сущность своего обычного стиля. В 1849 году он так охарактеризовал художественную манеру Ф. М. Достоевского: «слог его, который так походит на проделку западных пилигримов, ходивших на поклонения, ступая один шаг вперед и два назад, еще уменьшает доверие к его описаниям, сообщая им неестественную фальшивую тучность» (II, 25). И если отбросить резкий эпитет «фальшивый», то это сравнение может быть в полной мере переадресовано самому критику Туманность стиля исчезала однако в статьях, где Анненков становился более активным, более энергичным проповедником определенных идей, например, в статьях предреформенной поры (1859—1860 гг.).

Уместно кстати остановиться и на сравнениях, как на характерной особенности анненковского стиля. Очевидно, благодаря художественной жилке, Анненков обильно насыщал сравнениями не только повести и очерки, но и свои критические статьи; это, естественно, усиливало образность мысли: «Грамотный, но еще не развитый простолюдин, читая грубые изображения самого себя, не читает пояснений своей жизни, делаемых поэзией и литературой. Действительно, они должны многое скрыть в его глазах: так очертания крыльца и забора итальян-

---

<sup>53</sup> А. Н. Пыпин, П. В. Анненков, — «Вестник Европы», 1892, № 3, стр. 304.

<sup>54</sup> М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке, т. 3, СПб., 1912, стр. 434.

ской избы пропадают в гуще плюща и винограда, обвивающих их со всех сторон» (II, 48). Вот пример оценки ремесленных произведений искусства: «Можно сбить рассказ, как фабрикуется карета из готовых частей, и потом навести на составные его принадлежности лак мыслей и заметок, более или менее произвольных» (II, 32); а вот сравнение при этической характеристике: «Трескучая» фраза заменяет у подобных людей не только одни познания, но и все добродетели, все нравственные требования: это средневековая индульгенция, с которой можно пройти весь мир и делать что угодно < . >, ею закрашивается обыкновенно бедность, ничтожество мысли, а иногда и своекорыстный расчет, как в плохих трактирах особенно украшается не совсем свежее блюдо» (II, 172).

Но иногда сравнения не проясняли, а затуманивали мысль; в таком случае приходится их считать тоже характерным признаком зыбкого, туманного стиля. Приведем к примеру отрывок из анализа романа Потехина «Крестьянка»: «Лица поставлены друг против друга, но они так скромно действуют, как будто стыдятся своего положения. От них отобрано оружие и только мотаются крючки и портупей, на которых оно висело. Иначе и быть не могло; но это уже не поэтическое изображение лиц, в котором пропадает все резкое действительности, а только простая мера предосторожности, полицейское распоряжение автора. Особенность, натянутость и странность положения их привели романиста к уставу и регламенту, придуманным на один только этот случай. Нельзя было показать действий и поступков героев напрямик, по законам искусства, и по тем же законам искусства нельзя было возвести резкий случай до поэтической картины. Оставалось стесать неровности и механически приложить две разные части друг к другу» (II, 58) Не так просто разобратся в этой цепи сравнений. Интересно, что в периоды большей «ясности» Анненков почти не пользуется сравнениями.

Вернемся, однако, к содержанию статьи «По поводу романа .». Несмотря на социальный смысл взятой темы (литература о крестьянстве), Анненков в данной статье, как и в предыдущей, главное внимание уделил художественной, эстетической стороне. Но все-таки в связи с главным методологическим принципом, воспринятым у Белинского (правдивость художественных произведений определяется в сопоставлении с жизненным материалом), критик трижды обращается к анализу характера современного русского простолюдина.

Благодаря типично антропологическому представлению о «свежей, неспорченной натуре» (II, 64) Анненков считает крестьянина менее детерминированным средой, по сравнению с привилегированными сословиями, где человек опутан общественной моралью и собственной рефлексией: «лицо из простого

быта чаще всякого другого должно срывать с голоса и чаще переходить на другую сторону, потому что оно лишено тех искусственных подпорок, которые удерживают человека весь век на одном месте и в одном чувстве. Нет достаточных причин, чтоб он подпал действию морального столбняка <. > Он человек впечатления, а не принятой заранее мысли» (II, 52—53). Не этим ли объясняются и многочисленные оригиналы-отщепенцы в повестях самого Анненкова? Но там автор справедливо показывал *исключительность* подобных героев, вырвавшихся из среды (ведь по существу феодально-крепостническая деревня, пожалуй, еще больше опутывала, обуславливала крестьянина, чем другая среда — представителя «свободных» сословий).

Ниже в статье содержится весьма историчные наблюдения, что простолюдин не может долгое время находиться в «ослепении страсти», ибо «обязанности и условия жизни слагаются так, чтобы скорее возратить его к долгу, бодрости и настоящему делу» (II, 65); что «никто не имеет такого полного отвращения к неопределенности, как простолюдин» (II, 66) Критик сомневается в правдивости развязки рассказа Писемского «Леший» (крестьянская девушка Марфуша, потрясенная драматической любовью, уходит в монастырь). т. к. подобный исход более характерен для образованной женщины, «воспитанной на понятиях о высоком значении собственного лица, об ответственности за оскорбление и унижение его» (II, 71)<sup>55</sup>. Одна и та же статья была полна противоречий.

Эти противоречия могли бы быть несущественными, могли бы быть *сняты*, если бы Анненков стал над ними, выработал обобщенную концепцию. Но это для него было немислимо. Подготавливая в шестидесятых годах книгу «А. С. Пушкин в Александровскую эпоху» (СПб., 1874), Анненков в черновике предисловия противопоставил воспоминания о Пушкине М. А. Корфа, где поэт показан «демоном» и эгоистом, дружеским межуарам И. И. Пущина и подчеркнул, что механически примирить эти крайние свидетельства невозможно, а следует создать такой «образ Пушкина, который бы по полноте своего выражения не боялся никаких свидетельств»<sup>56</sup> Единственный способ представить подобный, т. е. «полный» образ Анненкова — это убедиться в противоречивой двойственности самой общественной и литературной позиции Анненкова, объясняемой как либе-

---

<sup>55</sup> Любопытно, что много лет спустя, в письме от 20 марта 1873 года, Анненков будет упрекать Некрасова, по поводу «Русских женщин», что поэт не показал в декабристках «гордости своим именем», личностных, «благородно-аристократических мотивов» их подвига (Лит. наследство, т. 51/52, М., 1949, стр. 98).

<sup>56</sup> Черновик опубликован в сб.: А. С. Пушкин, Саратов, 1937, стр. 140—144.

ральными убеждениями, неспособными к бескомпромиссной цельности в переходную эпоху, так и личными свойствами характера (мягкость, пассивность, уклончивость)

5.

В начале 1850-х годов Анненков почти прекратил свою интенсивную литературную работу: за три года, с конца 1851-го по 1854 год включительно, он опубликовал всего одну статью, выше рассмотренную. Дело в том, что в 1851 г. он случайно<sup>57</sup> оказался издателем первого более или менее полного собрания сочинений Пушкина и в течение трех лет усердно трудился над подготовкой издания, затем героически проводил сочинения сквозь цензурные препоны<sup>58</sup>, пока шесть томов Пушкина не увидели света в начале 1855 года<sup>59</sup>.

Накануне 1855 года Анненков вернулся к критической деятельности. Кончалось «мрачное семилетие». Как бы предвидя скорое завершение николаевского царствования, заметно оживилась демократическая журналистика и критика. Обратили на себя внимание первые статьи Чернышевского в «Современнике» и «Отечественных записках»; «Библиотека для чтения» обновилась благодаря привлечению к сотрудничеству М. Л. Михайлова, К. Д. Ушинского, А. И. Рыжова. Общественное мнение все более и более интересовалось *направлением*, говоря термином Анненкова, т. е. идейностью искусства.

Январский номер «Современника» за 1855 год включал статью Анненкова, где содержался прямой отклик на эти общественные требования: «О мысли в произведениях изящной словесности (Заметки по поводу последних произведений гг Тургенева и Л. Н. Т<олстого>)». У обоих авторов Анненков от-

---

<sup>57</sup> Брат, И. В. Анненков, был сослуживцем П. П. Ланского, второго мужа Натальи Николаевны, вдовы Пушкина, хранившей его архив. Н. Н. Ланская обратилась к Анненковым за советом, и Павел Васильевич взялся единолично подготовить издание.

<sup>58</sup> См. мемуарную статью Анненкова «Любопытная тяжба» («Вестник Европы», 1881, № 1).

<sup>59</sup> В 1857 г. Анненков издал седьмой, дополнительный том, включивший произведения, не пропущенные николаевской цензурой. История работы над изданием Пушкина подробно освещена в указанных выше статьях Б. Л. Модзалевского и Л. А. Фин, а литературоведческий и текстологический аспекты труда еще ждут всестороннего исследования. Отметим лишь, что Анненков заложил основы русской текстологии и пушкиноведения; издание было встречено почти безоговорочными похвалами; высоко оценили работу Анненкова Чернышевский и Добролюбов (последний, правда, более сдержанно; он вообще относился к Анненкову, как и к другим либералам, с плохо скрываемой иронией. Нужно, впрочем, учесть, что на оценки Чернышевского мог оказать влияние Некрасов; см. М. Блинчевская, К истории печатания в «Современнике» статей Чернышевского о Пушкине, — «Вопросы литературы», 1966. № 12, стр. 238—242.

мечает «присутствие мысли в рассказах» (II, 84) Критик как бы идет навстречу требованиям времени. Но ниже следующий ряд оговорок почти целиком зачеркивают внешнюю уступчивость. Весьма хитроумно Анненков расширяет понятие идеи до жанровородовой специфики и даже до специфики различных искусств: «есть музыкальная, скульптурная, архитектурная, а также и литературная мысль» (II, 99) Мысли непереводимы из одного вида искусства в другой, как и из романа в драму.

Какова же идея в жанре повести? «Развитие психологических сторон лица или многих лиц составляет основную идею всякого повествования, которое почерпает жизнь и силу в наблюдении душевных оттонок, тонких характерных отличий, игры бесчисленных волнений человеческого нравственного существа в соприкосновении его с другими людьми. Никакой другой «мысли» не может дать повествование» (II, 99—100). Такое определение одновременно и широко и узко: психология всех характеров, взаимоотношения всех героев между собою — это уже не идея, а общая тематика; с другой стороны, как будто выпадают из произведения описание домашней обстановки, пейзажа; анализ мировоззрения героев и т. д. И эта узость сознательная: критик нарочито стремится удалить из искусства то, что Чернышевский в диссертации назовет вторым и третьим признаками (искусство не только воспроизводит жизнь, но и объясняет ее и произносит над нею приговор) Анненков подчеркивает, что настоящие произведения создаются «просто из созерцания жизни» (II, 93) Более того, критик даже признает, что «круг действия литературы» от наличия в ней «мыслей» «может быть, и расширяется», но, с другой стороны, он тогда «утрачивает большую часть самых дорогих и существенных качеств своих — свежесть понимания явлений, простодушие во взгляде на предметы, смелость обращения с ними. Там, где определяется относительное достоинство произведения по количеству мысли и ценность его по весу и качеству идеи, там редко является близкое созерцание природы и характеров, а всегда почти философствование и некоторое лукавство» (II, 98—99).

Интересно, что в качестве примера, образца Анненков взял крупных писателей, у которых как раз идейность занимает далеко не последнее место в творчестве. Критик не мог игнорировать это, он лишь ограничивает тургеневскую субъективную поэтичностью и «дружеским, радужным отношением» к жизни (II, 100) а в «Детстве» и «Отрочестве» Толстого оправдывает «вмешательство автора» необходимостью пояснять смутные впечатления ребенка (II, 107) Значение мысли оказывается побочным, несущественным фактором.

Анненков как будто признает, что критик должен раскрыть «и совершенно художественное, и совершенно современное достоинство» «хорошего рассказа» (II, 100) но еще в начале ста-

ты он специально оговорился: «мы преимущественно обсуждаем внешнюю сторону авторского таланта, его приемы и способы создания, оставляя в стороне сущность произведений, так как настоящая цель этой статьи заключается в одном: открыть и уяснить себе, сколько позволяют нам силы, художнические привычки писателя, его сноровку и своеобразный образ исполнения тем» (II, 87).

Действительно, если в частных письмах к Тургеневу Анненков чрезвычайно подробно характеризовал все аспекты творчества адресата (выше был приведен отзыв о «Постоялом дворе»<sup>60</sup>), то в статье речь принципиально идет лишь о приемах: говорится об умении Тургенева показать развитие характера во времени (II, 93), об «абрисности», незавершенности его образов (II, 102), о наклонности автора «к светлым и роскошным явлениям», почему он и называется «поэтом солнца, лета», подобно Тютчеву (II, 90)<sup>61</sup>

Так статья Анненкова явилась фактически самой ранней для середины пятидесятых годов декларацией «чистого искусства», опубликованной задолго до соответствующих известных статей Дружинина и Боткина. В течение нескольких последующих месяцев в «Современнике» прочную позицию занял Чернышевский, и в начале 1856 года Анненков прекращает сотрудничество в этом журнале (последняя его статья, рецензия на «Семейную хронику» С. Аксакова, появилась в мартовском номере «Современника» за 1856 год).

Следующая программная статья — «О значении художественных произведений для общества» — была отдана Анненковым в «Русский вестник» (1856, февраль). Смысл этой статьи более сложен по сравнению с выше рассмотренной. Начинается она как будто в духе «чистого искусства»: рассказывается о пути Белинского от его защиты «искусства для искусства» в

---

<sup>60</sup> Анненкова связывала с Тургеневым многолетняя дружба; начиная с 1850-х годов, почти все свои произведения Тургенев предварительно, перед печатанием, посылал на суд критика; Анненков отвечал обстоятельными критическими письмами; эта тема требует специального исследования, т. к. имеющиеся труды содержат лишь заявку: Н. М. Гутьяр, И. С. Тургенев и П. В. Анненков (в кн. Гутьяра «И. С. Тургенев», Юрьев, 1907, стр. 347—367); М. М. Клевенский, Литературные советники Тургенева (в сб.: Творческий путь Тургенева, Пг., 1923, стр. 236—240).

<sup>61</sup> Нужно учесть что последняя характеристика весьма односторонняя даже по отношению к раннему Тургеневу, не говоря уже о Тютчеве. Анненков здесь, при всей своей критической пронизательности, в значительной степени накладывает свой собственный «роскошный» идеал на творчество писателя (ср. рассказ Панаева о Белинском: «в Анненкове он восхитился разумным эгоизмом, умением отыскивать себе наслаждение и удовлетворение во всем — и в природе, и в искусстве, и даже во всех мелочах жизни» — И. И. Панаев, Литературные воспоминания, М., 1950, стр. 251). Между прочим, Анненков очень любил Тютчева, ставил его стихотворения — «выше всей лермонтовской поэзии» (Анн. и его др., стр. 642).

примирительный период — к «миру необходимости» и «нравственной пользе» в конце жизни, как о пути закономерном, но связанном с надеждой на новую эстетику, на новые определения искусства»<sup>62</sup>. Однако, продолжает Анненков, ожидание было «неосновательно», «теория старой критики» (т. е. теория «чистого искусства») «остается еще стройным зданием» и «останется истинной, как полагать следует, навсегда» (II, 5—6)

Здесь заключена не только полемика с поздним Белинским: поспудно Анненков критикует самого себя, свои идеи двухлетней давности, когда он в статье «По поводу романов и рассказов из простонародного быта» именно выражал надежду на появление новых эстетических норм. Теперь Анненков отказывается от надежды и ратует за прежнюю «художественность».

Поэтому различные упреки в адрес «художественности» Анненков рассматривает как расшатывание самих основ эстетики, критического метода. Противников «художественности» он делит на три группы и полемизирует с ними по отдельности; в зависимости от реальной позиции оппонентов критика эта выглядит убедительнее или голословнее. Первая группа — это «критики, которые еще некоторым образом связаны со старыми преданиями об искусстве» (т. е. с эпохой Белинского) но трактуют защиту «художественности» как отказ от «познания» и «живого понимания современности» (II, 7) Очевидно, речь идет о С. С. Дудышкине, который очень резко ополчился на статью Анненкова «О мысли. .»<sup>63</sup> как раз за эти черты. Анненков возразил, что он не противник «познания» и «живого понимания современности»

Вторую группу представляют защитники «народности», т. е. очевидно, славянофилы. Анненков справедливо упрекает их в противопоставлении народности и художественности, подчеркивая, что в настоящем искусстве народность не противостоит художественности, а является частью ее (II, 9).

Интересно, что как и раньше, борясь за термин, Анненков настолько его расширяет, что теряется граница и антиномия. «Одним из первых условий художественности» критик называет «полноту и жизненность содержания, которые иначе и не приобретаются как посредством соединения творческого таланта с обширным, многосторонним пониманием выбранной темы» (II, 8). Народность оказывается лишь частью художественности. Анненков как бы хочет идти в ногу со временем и примирить крайние полемические точки зрения, возводя художественность в

---

<sup>62</sup> Гораздо более глубоко и обстоятельно Анненков расскажет об эволюции Белинского в «Замечательном десятилетии».

<sup>63</sup> «Отечественные записки», 1855, № 2, отд. IV, стр. 118; № 4, отд. IV, стр. 71, 80. Следует отметить, что Некрасов, наоборот, статья «О мысли. .» понравилась: «Ваша статья очень хороша» (Некрасов, т. X, стр. 214; письмо к Анненкову, декабрь 1854 г.).



чрезвычайно расплывчатую область, которая имела бы «довольно пространства для вмещения всех явлений словесности» (II, 6—7) Но тут же он невольно выдает свои интересы и снова сужает сферу, противопоставляя истину в науке (где «закон и мысль») — истине искусства, которая является «в виде образа и чувствования. Там исследование, здесь созерцание» (II, 9)

Поэтому в полемике с третьей группой противников, утверждающих, что искусство «ниже» жизни и должно служить обществу (беспорно, имеется в виду Чернышевский), Анненков как будто ратует за «свободный выбор» в искусстве, но затем не выдерживает и кончает крайне нормативной формулой: «стремление к чистой художественности в искусстве должно быть не только допущено у нас, но сильно возбуждено и проповедуемо, как правило» (II, 12). На нормативность демократической эстетики он отвечает еще более резко выраженной нормой.

Но в дальнейшем Анненков не столько противостоит демократическому лагерю, сколько сближается с ним, поднимая существенные для современности вопросы: о важности морального идеала, о неразрывной связи серьезной литературы с обществом, об актуальности изображения «героических явлений» жизни (II, 14, 17. 20). Критик настаивает на художественном отображении в литературе характера, противостоящего обществу, т. к. «простой рассказ» может истолковать такой образ как «изумляющую новость» и лишь искусство представит его принадлежащим жизни, жизни «в возможной полноте» (II, 20—21).

Чернышевский, рецензируя в «Заметках о журналах» первые номера «Русского вестника», под влиянием ли Некрасова<sup>64</sup> под влиянием ли умеренной (не враждебной) позиции Анненкова, отозвался об этой статье не так уж плохо, как можно было бы ожидать по начальным декларациям Анненкова о «чистом искусстве»: очевидно, на оценке отразились оговорки в конце статьи. Отметив, что программная статья М. Н. Каткова «Пушкин» посвящена «разрешению чисто эстетических задач», Чернышевский продолжал: «Большая часть рецензий, помещенных в «Русском вестнике», подтверждает своим характером уверенность, возбуждаемую этой капитальной статьей журнала: он хочет быть органом художественной критики. Конечно, литература наша может от этого только выиграть, и каждое определенное, твердое, верное себе направление имеет цену уже потому, что в основании его лежит убеждение. Статья г Аннен-

---

<sup>64</sup> Некрасов — соавтор Чернышевского по «Заметкам» данного, майского номера «Современника» за 1856 г. (см. Чернышевский, Полн. собр. соч. т. III, стр. 851) — был в начале александровского царствования очень терпим к своим либеральным товарищам; впрочем до 1858 года и сам Чернышевский, хотя и не отличался чрезмерной толерантностью, был сторонником консолидации всех антикрепостнических сил. Ср.: М. Блинчевская, ук. соч. (см. стр. 78, прим. 59).

кова «О значении художественных произведений для общества» очень верно соответствует направлению, выражаемому эстетическим исследованиям г. Каткова»<sup>65</sup>

6.

Теоретические колебания своеобразно отразились на конкретной рецензии, опубликованной почти одновременно с предыдущей статьей, — рецензии на «Семейную хронику» и воспоминания С. Т. Аксакова. Общие декларации здесь в основном лишь повторяют прежние утверждения о свободном творчестве, о различии искусства и жизни, о непригодности для художника некоторых страшных явлений (зверская личность крепостника Куролесова), о врачующей силе искусства и о его воспитательном воздействии на общество (II, 109—110, 119—121). Но есть и некоторые сдвиги.

В статье «О мысли .» Анненков так определил критерии художественности: «соединение художественного труда с простым взглядом на предметы, терпимостию и поэтическим пониманием жизни» (II, 103). А вот как выглядит эстетическое кредо в рецензии: «ровное состояние духа», «зоркость глаза», «строгость обсуждения нравственных уклонений и теплота чувства» (II, 121). И в заключении рецензии: «последняя и высшая цель всякой литературы состоит в том, чтобы привести общество к *самопознанию*, к открытию нравственных сил, действовавших в нем прежде, и тех, какие еще могут действовать в нем» (II, 131). Разница весьма существенная: моральный аспект всегда интересовал Анненкова, но в статье «О мысли .» верх взяла «художническая» идея, поэтому из критериев выпали признаки этического порядка; в следующей статье «О значении художественных произведений .» Анненков как бы снова возрождает важность нравственных вех, вершин для оценки искусства, а в рецензии этический принцип занял главенствующее место. Дух нового времени, чрезвычайно интенсивное развитие в литературе, публицистике и критике нравственных проблем оказал свое бесспорное влияние на Анненкова: анализ героев «Семейной хроники» ведется преимущественно в этическом плане, и в этом отношении рецензия имеет много точек соприкосновения с более поздней статьей Добролюбова «Деревенская жизнь помещика в старые годы» (1858), посвященной «Детским годам Багрова-внука». Но Добролюбов почти не касается духовно-нравственного облика рассказчика, воспринимая образы и ситуации как объективный материал для характеристики крепостнического быта России (лишь год спустя, в рецензии на «Разные сочинения» С. Т. Аксакова Добролюбов резко отрица-

<sup>65</sup> Чернышевский, т. III, стр. 642—643.

тельно охарактеризует позицию автора и его мировоззрение, как ограниченное и консервативное); с другой стороны, оценка персонажей связана у Добролюбова с современностью, с нравственными мерами пятидесятых годов (поэтому для него нет существенной разницы между «добрым» Багровым и зверским Куролесовым); статья насквозь критична и публицистична. Анненков же, далекий от публицистических задач, пытается определять этический уровень героев Аксакова как бы изнутри, главным образом, считая этот уровень с общим состоянием нравственности в начале XIX века (поэтому так высоко охарактеризован Степан Багров), и лишь пунктиром намечает перспективу, показывая проникновение в патриархальный мир Багровых новых нравственных начал в лице невестки старика Багрова, Софьи Николаевны. Между тем автора-повествователя Анненков судит весьма строго, прежде всего за консерватизм и узость — за те черты, которые в 1859 г. будет подчеркивать еще более резко, с революционно-демократических позиций, Добролюбов.

Критик так оценивает образ автора «Воспоминаний»: «он принадлежал из-детства к малому числу ровесников, устранившихся от общего дела эпохи и не сочувствовавших ему < . > Недостаток живого наблюдения и отсутствие страстности в природе его, чистой, благородной и ясной, как кристалл, должны были породить холодность к действительной жизни < . . > Отсюда, по нашему мнению, ранний *охранительный* оттенок, проявившийся в его литературных мнениях < > Нам кажется, что в признании и исследовании нового литературного явления, завладевшего умами современников, проявляется гораздо более твердости духа, чем в отрицании его и спокойном житье на старых, совсем готовых началах, освобождающих мысль от всякой деятельности» (II, 126—127).

И как бы в противовес «охранительному» Аксакову Анненков серьезно изучает жизнь и деятельность Н. Станкевича, пишет биографию этого мыслителя, всегда шедшего на самом переднем крае общественного движения Европы и России (вначале биография была опубликована в «Русском вестнике» за 1857 год; в том же году она с незначительными сокращениями появилась в книге «Н. В. Станкевич. Переписка его и биография»)

Широко распространено мнение, что труд Анненкова в условиях 1856—1857 годов явился либеральным протестом против революционно-демократической концепции истории русской общественной мысли в статьях Чернышевского и, более широко, — против революционно-демократической этики, сходясь в идее о долге, о подавлении в человеке эгоистических начал нравственными «цепями» — с Тургеневым («Переписка», «Фауст») Указывалось в связи с этим, что известная рецензия Добролюбова

(1858) на книгу о Станкевиче направлена полемически против Анненкова и Тургенева<sup>66</sup>

В действительности ситуация была более сложной. Полемический элемент в адрес Чернышевского («Очерки гоголевского периода русской литературы») бесспорен. Анненков явно был недоволен отсутствием у Чернышевского «академизма», подробностей, детального исследования, а с другой стороны — недоволен ярко выраженной идейностью, откровенной пристрастностью в оценке исторических лиц и фактов: «уже теперь можно соединить участие и энтузиазм к прошлым деятелям с истинной и дельным обсуждением»; «Главный недостаток статей Чернышевского состоит в отсутствии всякой исторической основы: все хорошо у него в общности, а местной правды нигде нет, даже в определении писателей».<sup>67</sup> Сам Анненков стремился к необычайной обстоятельности, даже скрупулезности в исторических очерках<sup>68</sup>, при этом сохраняя предельную «бесстрастность» изложения<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> Из последних серьезных работ отметим: Б. М. Эйхенбаум, Наследие Белинского и Лев Толстой (1857—1858), «Вопросы литературы», 1961, № 6, стр. 139—144; С. И. Машинский, Кружок Н. В. Станкевича и его поэты (в кн.: Поэты кружка Н. В. Станкевича, М.—Л., СП., 1964, стр. 8—12).

<sup>67</sup> Труды ЛБ, вып. 3, М., 1934, стр. 59, 70. Письма Анненкова к И. С. Тургеневу от 7 ноября 1856 г. и 15 октября 1857 г.

<sup>68</sup> Анненков теоретически всегда стремился к полноте, к всестороннему описанию событий и личностей. Ему это, правда, не всегда удавалось, но показательна его позиция в обращениях к другим лицам. Так в письме к А. П. Керн от 28 июля 1859 г. он настойчиво советует ей продолжить воспоминания о Пушкине и его окружении: «Понятно, что при этом уже пропадет всякая необходимость полудоверий, умолчаний, недоговоров, как в отношении себя, так и в отношении других — нужна только добросовестность и любовь к людям, которых описываешь. Если вы станете на эту точку зрения, то уже увидите под ногами своими все, что теперь может вас остановить или все, что теперь вас затрудняет — фальшивые понятия о дружбе, о сбережении памяти человека, о приличии и неприличии. Задача делается только показать лицо и событие во всей их правде и так, чтоб самая эта правда нисколько не мешала ни любить, ни уважать их. Конечно, для этого надобно уже отделиться от маленьких, и пошленьких соображений мешанского понимания морали, comme il faut'a, допускаемого и недопускаемого в обществе, но только на этом основании получается имя летописца эпохи» (ИРЛИ. 62. I с.).

Характерны также решительные советы Анненкова Н. А. Тучковой в 1875 г. обнародовать неопубликованные мемуары Герцена о семейной драме; и лишь угрозы вдовы Гервега напечатать хранившиеся у нее письма Наталии Александровны Герцен заставили Анненкова изменить тактику (см.: Архив Н. А. и Н. П. Огаревых, М.—Л., 1930, стр. 176—244).

<sup>69</sup> См., например, в письме к В. П. Боткину от 22 мая 1856 г. повторение просьбы, чтобы адресат прислал материалы о Бакуниных: «Я вас нисколько не освобождаю от данного вами обещания, помните, в Москве, касательно исторического семейства. Не лишите меня этих любопытнейших подробностей, особенно теперь, когда я уже начал биографию. Потрудитесь мало и дайте средство сделать в России кой-что похожее на «современные

В биографии, правда, нет резких и конкретных выпадов, но не менее полемичны общие утверждения Анненкова (направленные против общих же идей и симпатий Чернышевского) о преимущественном интересе Станкевича к искусству: «никто у нас до Белинского не давал столько места в своей жизни искусству и эстетическим соображениям; оттого и самые ошибки его в оценке произведений и излишняя взыскательность при некоторых случаях еще имеют в себе гораздо большую долю правды и поучения, чем иные приговоры, вполне непогрешительные, потому что они вполне поверхностны» (III, 304); об отталкивании Станкевича от «слишком резкого слова», от крайностей, — «Станкевич был служителем истины в чистой, отвлеченной мысли, в примере своей жизни, и никогда не мог бы служить ей на буйной ярмарке современности» (III, 331) и т. д.

Но степень полемичности не следует преувеличивать<sup>70</sup>, ведь общий пафос труда Анненкова заострен против ретроградности, формализма, антидуховности николаевской эпохи и ее осколков в современности, против мелкого практицизма критиков типа Дудышкина — здесь Чернышевский был не врагом, а союзником. Недаром Чернышевский оставил наихвалебнейший отзыв об анненковской биографии Станкевича: «Нельзя не желать, чтобы г Анненков, который более, нежели кто-нибудь, имеет средств для обогащения нашей литературы такими трудами, как его «Материалы для биографии Пушкина», «Воспоминания о Гоголе» и биография Станкевича, неутомимо посвящал свои силы этой прекрасной деятельности, которая доставила ему уже столько прав на благодарность русской публики. После славы быть Пушкиным или Гоголем прочнейшая известность — быть историком таких людей»<sup>71</sup> Чернышевский хорошо видел истин-

записки». Боже мой! Какой клад *объективная* летопись, написанная однако ж очевидцем — и тогда, как уже личность его совершенно высвободилась из событий, отношений и привязанностей. Вы, может быть, не поверите, что одна мысль о такой летописи дает мне какой-то род преждевременного наслаждения» (ГТМ, 1А Бот. 2). Разумеется, при самом честном стремлении к объективности, исторические труды Анненкова не могли не ориентироваться на современность; это особенно наглядно отразится в его воспоминаниях о французской революции 1848 года.

<sup>70</sup> Б. М. Эйхенбаум, справедливо усмотрев в словах о «буйной ярмарке современности» борьбу с революционно-демократическими принципами (ук. соч., стр., 142), тем не менее ошибочно адресует Чернышевскому презрительные фразы Анненкова о «формализме» и «псевдорелизме» и о том, что Станкевич «не дошел до заявления своих начал в обществе, а стало быть и до встречи с тупою ограниченностью <...>, с невежественным скептицизмом и подозрительностью» (ук. соч., стр. 142. 143). «Формализм» — это дух николаевского времени, «псевдорелизм» — ранние «физиологические очерки», а последняя цитата скорее всего говорит о людях типа Белинского и их борьбе с реакционными журналистами. К Чернышевскому эти отрывки не имеют никакого отношения.

<sup>71</sup> Чернышевский, т. IV, стр. 720. Следует учесть, правда, что Чернышевский знал в момент этого отзыва лишь первую часть (из трех) статьи Анненкова.

ные достоинства Анненкова: историзм, тщательность и правдивую полноту описаний<sup>72</sup>.

Не просто обстоит дело и с рецензией Добролюбова. В отличие от Чернышевского, Добролюбов относился к Анненкову гораздо более сдержанно. Это отразилось и в рецензии. Лишь в начале ее отмечено, что желание читателей узнать жизнь друга Белинского теперь «может быть удовлетворено» «благодаря биографии Станкевича, написанной г. Анненковым, и еще более переписке, изданной им же»<sup>73</sup>, а далее Добролюбов использует только письма Станкевича, как бы не касаясь статьи Анненкова. С. И. Машинский правильно отметил, что Добролюбов рассматривал облик Станкевича «прежде всего в его *возможностях*»<sup>74</sup>, поэтому следующая характеристика в рецензии Добролюбова: «при обстоятельствах, менее благоприятных для спокойного саморазвития и самосовершенствования, при существовании непосредственных враждебных столкновений с миром Станкевич не побоялся бы отстаивать свои убеждения и действовать против злых в пользу добрых»<sup>75</sup> — явно противостояла цитированной выше тираде Анненкова о «буйной ярмарке современности»<sup>76</sup>.

И все-таки главная идея рецензии Добролюбова — борьба с «самоотречением», с «насилованным подвигом жизни», с противопоставлением счастья и долга, за гармоническую личность «того, кто заботится слить требования долга с потребностями внутреннего существа своего»<sup>77</sup> — эта идея направлена против Тургенева. Позиция же Анненкова не совсем тождественна тургеневской. Наблюдая мир, все более убыстряющий свой бег все более обостряющий социальные конфликты, Анненков ищет в прошедших десятилетиях нравственную высоту и гармонию, в том числе и единство «долга» и «наслаждения». (Тургенев же, мучительно переживая *современные* сложности бытия, искал *практического* же, современного разрешения разлада между «эгоистическим» счастьем и «нравственным» долгом в виде принципиального отказа от счастья ради сохранения высоких этических начал)

Анненков неоднократно подчеркивает в биографическом очерке, что молодость Станкевича «была бодрая, свежая, здоровая — естественное следствие благоразумной свободы» (III.

<sup>72</sup> Там же, стр. 719.

<sup>73</sup> Добролюбов, т. 2, стр. 381.

<sup>74</sup> С. И. Машинский, ук. соч., стр. 9.

<sup>75</sup> Добролюбов, т. 2, стр. 395.

<sup>76</sup> Точности ради, правда, нужно учесть, что в конце биографии Анненков не так уже далек от Добролюбова: «Мы не можем сказать, в каком отношении находился бы Станкевич ко всем предметам нынешнего умственного и научного движения, но имеем право думать, что широка понимания < . > не осталась бы праздною и бесполезною в виду их» (III, 383).

<sup>77</sup> Добролюбов, т. 2, стр. 389—390.

275), что Станкевич постоянно искал «гармонических, согласных соотношений» ума и сердца (III, 271), что «мера и гармония были в природе Станкевича» (III, 327). В дальнейшем, правда, он подробно анализирует душевные диссонансы Станкевича, нравственные страдания, насилие над своей природой, сомнения в силе разума (III, 308—314, 358—361). Встречаются в тексте даже «тургеневские» формулировки: «Он выдумывает для себя обязанности, налагает цепи на все посторонние побуждения, движимый одним высоким чувством своего долга» (III, 340).

Но в отличие от Тургенева, не верившего в возможность единства счастья и долга, Анненков акцентирует способность Станкевича преодолеть разлад и вернуться к утраченной гармонии (III, 323, 365). В биографии есть даже скрытая полемика с Тургеневым, когда Анненков утверждает моральную опасность жертвенности лица по отношению к тем, ради кого совершается жертва: Станкевич «начинает понимать все, что есть оскорбительного в непрошенных жертвах, неделикатность их и посягательство на самостоятельность человека» (III, 341)<sup>78</sup>

Поэтому в конечном счете Анненков отмечает именно гармоничность, цельность натуры Станкевича, как и Добролюбов. Существенная разница заключается лишь в том, что Добролюбов не уделяет внимания промежуточным этапам в развитии Станкевича, а Анненков их анализирует подробнейшим образом, видя в них и необходимость, и моральную глубину: «Есть запутанность более почетная и нравственная, чем иная здоровая простота, поклонников которой мы ныне встречаем так много, даже в молодых людях < . > Страдания Станкевича, его тяжелые переходы от одной идеи к другой и склонность исчерпывать все, что в них заключается — кажутся нам явлениями избранной натуры. В таких страданиях вырабатывается глубокое нравственное чувство» (III, 308—309).

Интересно, однако, что Добролюбов как бы не заметил этих расхождений и не счел нужным вообще останавливаться на статье Анненкова. Между тем, со многими положениями ее он негласно соглашался, и прежде всего с характеристикой Станкевича, «как натуры по преимуществу созерцательной» и в то же время оказавшей «благотворное влияние на общество», т. к. «вид человека, высоко стоящего в нравственном и умственном отношении, обыкновенно действует благотворно на окружающих, возвышает и одушевляет их»; и несколько раньше: «если человек просто удаляется от зла, не видя возможности уничто-

---

<sup>78</sup> Тургенев, очевидно, согласился с такой трактовкой Станкевича, так как в его письме к Анненкову от 15 апреля содержится лишь похвала, если не считать упреков в туманности стиля (см. Письма, т. III, стр. 118). Правда, Тургенев прочитал тогда только две части статьи из трех, но приведенная цитата расположена во второй части.

жить его, или не находя в себе самом достаточно средств для этого, мы никогда не осмелимся порицать его и даже не откажем ему в нашем уважении, если он заслуживает его другими сторонами своей жизни»<sup>79</sup> Общее понимание гармонической цельности у Добролюбова, конечно, было несколько иное, чем у Анненкова, но т. к. биография Станкевича давала большие возможности для формулировки центральных этических положений и т. к. Добролюбов не желал быть антиисторичным в трактовке значительной личности, то он в целом ряде вопросов как бы повторил сказанное Анненковым.

Имеются точки соприкосновения и в частных проблемах, особенно в понимании особого воздействия Станкевича на Белинского: «Читатель найдет в письмах Станкевича неопределенные намеки на все вопросы, занимавшие потом Белинского и более или менее приближенные им к разрешению» (III, 304). Ср.: «в письмах Станкевича встречаются большею частью *раньше* общие заметки и мнения, которые потом, после небольшого промежутка времени, являются уже основательно и подробно развитыми в статьях Белинского»<sup>80</sup> И далее оба автора перечисляют почти полностью одни и те же примеры.

И все-таки нельзя не отметить большую разницу в обеих статьях. Тональность рецензии Добролюбова бодрая, оптимистическая, автор прокладывает пути от прошлого к себе и даже к будущему. Для Анненкова же Станкевич — невозвратимое прошлое, юность поколения, к которому он причислял и себя, поколения, которое «теперь начинает сходить понемногу с поприща, уступая место другим деятелям» (III, 383) Ощущение конца большого периода, конца и своей собственной молодости звучит в биографии. Потрясающим комментарием к сказанному служит письмо Анненкова к Дружинину от 1 сентября 1856 г.: «Умерли мы, Александр Васильевич, только похорон не было. Лежим мы во фраках, Алекс. Васильевич, на батистовых подушках, только дьячка в головах нет < > Вспомните: поездка в Ломбардию, знакомство с Гоголем, «Провинциальные письма», все прошлое, отжившее, прахом покрытое». И тут же поразительный дух: «Но ради бога, ищите вы молодых людей, чтоб разбавить дух мертвечины, который неизбежно нанесут вам однокорытники наши, уже давно усопшие. Воспоминания, толкования, обсуждения бывших теорий и изложения бывшей жизни, — все это попахивает землей, и после всего этого окна открывать следует. Изобретите Вы, во что бы то ни стало, пару молодых, независимых, капризных, дерзких и несносных талантов»<sup>81</sup>

<sup>79</sup> Добролюбов, т. 2, стр. 393, 396.

<sup>80</sup> Там же, стр. 398.

<sup>81</sup> Письма к А. В. Дружинину, М., 1948, стр. 26. Ср. в его же письме к Боткину и Дружинину от 19 июня 1856 г.: «Я ужасно полюбил эпоху



Анненков ратовал за гармонию личности и высокие нравственные принципы. Но уже в биографии Станкевича он вынужден был признать, что у поколения Станкевича высокая моральность могла сохраниться лишь при наличии существенных разладов, сложной «запутанности». Тем более усложнялась ситуация в условиях перед 1861 годом: представитель поколения оказывался явно «лишний человек», с еще большими признаками разлада, дисгармоничности характера и среды (и тем самым разлада характера как такового). И тем не менее для Анненкова это был единственный знакомый тип *нравственного* человека. Более того, цельный, гармонически монолитный характер новых людей, входящих в быт и историю России, как раз оказался чужим, подозрительным.

Недаром поэтому Анненков так горячо откликнулся на известную статью Чернышевского «Русский человек на rendez-vous», резко критикующую слабости «лишних людей» и вообще всего русского либерализма. В том же журнале «Атеней» появилась контр-рецензия Анненкова «О литературном типе слабого человека (По поводу рассказа г-на Тургенева «Ася»)» (1858, № 32). Этический анализ занимал, как говорилось, все большее место в литературно-критических статьях Анненкова после 1855 года. Но раньше все-таки критика интересовали и чисто эстетические проблемы; первоначально этика и эстетика переплетались в анализе, затем появились статьи (как, например, рецензия на «Семейную хронику»), где эстетические экскурсы становились лишь инкрустацией в этическом материале; наконец, данная статья полностью переводит разговор в моральный план — в этом тоже проявился дух времени, преимущественный интерес критики и читающей публики к нравственным проблемам.

Начинает статью Анненков с внешне полной солидарности с идеями Чернышевского: «Мы признаем верность всех положений его статьи, разделяем мнение почтенного автора как в целом, так и в подробностях» (II, 153). Однако вся рецензия строится в дальнейшем на опровержении главного тезиса Чернышевского о необходимости новых людей, идущих на смену «лишнему человеку». Точнее сказать — не на опровержении, а на существенных оговорках, практических относящих желания Чернышевского в далекое будущее. Анненков искренне соглашается с критикой дворянского героя. Больше того, он признается, что в конечном итоге имеют место «черты загроубленья и па-

---

Станкевича именно за то, у ней был цвет. Только то, что цвет имеет, — и заслуживает внимания. Дурен ли, хорош ли, а уж если есть цвет — то об нем и говорить можно <. > Ах, если бы нам где-нибудь подхватить какой-нибудь колоритец. Алекс<андр> Васильевич, вы как хотите, а колорит достаньте непременно. Совестно доживать век без физиогномии, а придется, кажется, отказать себе в этом удовольствии» (ГТМ, I А Бот. 2).

дня», вырождение в «сибаритов», а это «свидетельство близкой духовной смерти лица» (II, 162—163) И все-таки в настоящий момент «лишний человек» — единственная нравственная личность современности. При всех моральных изъянах он по крайней мере способен «сознавать бедность нравственного существа своего» (II, 157) а отсутствие у «лишних людей» практических навыков, жизненной энергии Анненков объясняет «многосторонностью их образования»: «От обширного понимания личностей и противоположных систем никогда нельзя ждать полного, безотменного осуждения тех и других, что для скорого, практического успеха в деле так необходимо» (II, 161).

Но главное не в этом, а в полной дискредитации «нового человека», обладающего «цельным» характером. Если раньше Анненков ратовал за гармоническую натуру, то теперь не только в современности, но и в прошлом цельность, с его точки зрения, связана с узостью мышления и нравственной ограниченностью. В качестве примера «цельных натур» в статье выступают екатерининские «орлы» во главе с Потемкиным, самодуры у Островского, чиновники в «Губернских очерках» Щедрина. Естественно, что Анненков глубоко сомневается, «насколько они обладали простою способностью различать нравственные средства успеха от безнравственных, умением сдерживать себя в виду исключительной свободы, предоставленной им и страстям их, и наконец чувством справедливости, мешающей считать весь мир игрушкой своего эгоизма» (II, 155)

Получается, что вообще всякий цельный характер приводит к искусственному ограничению духовных и душевных сил, всякая активная практика, решительные действия — к забвению моральных норм и человечности. При дилемме: слабый, но нравственный герой или энергичный, но бесчестный — Анненков, разумеется, отдавал предпочтение первому. Поэтому если в статье «О значении художественных произведений для общества» Анненков призывал к отображению «героических явлений», хотя и стремился истолковать эти явления в окружении обыденной жизни как «обыкновенные», то теперь критик отрицает в русской современности возможность вообще героических натур: «В свойствах нашего характера и складе нашей жизни нет ничего похожего на *героический* элемент» (II, 167) — и противопоставляет «исключительным, огромным личностям» Западной Европы будничную доблесть людей, «смело выдерживающих бремя нищеты и преследования» или сохраняющих «нравственное достоинство посреди всеобщего растления» (II, 168). Характерно, что взяты примеры лишь *пассивной* добродетели: нравственность противостоит активному злу!

За этими суждениями нельзя не видеть главного: в смелом и деятельном герое Анненкову мерещится революционное насилие, что явилось бы полным разрушением мира «нравствен-

ности» (недаром он в 1859 г. обращается к мемуарам о французской революции 1848 года, которые как бы предостерегали русское общество: не поступайте подобно французам!); отсюда такая горячая защита «лишнего человека» и *анти-активной*, обороняющейся морали. Но вопрос в адресе. Анненков не различал революционную активность и энергию буржуазного предпринимателя — они для него были обе хуже. А так как в предреформенных условиях буржуазный мир России поднимал голову, начинал активно участвовать в общественной жизни, и эта сторона уже получила отображение в искусстве, то реальная борьба Анненкова с *буржуазностью* приобретала объективно прогрессивный смысл, хотя и была окрашена в трагические тона, ибо противопоставление миру эгоизма — гармоничности и нравственности носило утопический или ретроспективный характер. Парадоксы буржуазного общества невозможно было преодолеть рыцарской моралью.

## 7

Появление в этих условиях романа Писемского «Тысяча душ» было весьма актуальным, и Анненков откликнулся на него большой статьей-рецензией «О деловом романе в нашей литературе» («Атеней», 1859, № 2). Интересна попытка автора вернуться здесь к «художественному» анализу. Но если три года назад критик декларировал «искусство для искусства» как норму и считал это само собой разумеющимся, то теперь он как бы оправдывается перед читателем: «В глазах многих эстетические замечания уже потеряли всю свою цену < .>, — но обойтись совершенно без эстетических замечаний при разборе художественного романа, согласитесь, тоже не совсем возможно. Необходимость должна служить нам оправданием» (II, 178)

Таких замечаний в статье два. Первое, более частное, посвящено характеристике творческого метода Писемского. Анненков справедливо отмечает свойственную художнику манеру «не прибегать к помощи описания характеров», а изображать их в действии; но так как описываемая ситуация необычайно сложна, значительно более трудная, чем прежние сюжеты писателя, то «природные качества его таланта уже не могли действовать с той свободой», и хотя «автор вышел победителем», но «упорный труд, предшествовавший и сопутствующий роману», лишил его «полета», «увлекающей силы» (II, 173—174)<sup>82</sup>

<sup>82</sup> Ср. значительно более категорический отзыв Добролюбова: «О «Тысяче душ», например, мы вовсе не говорили, потому что, по нашему мнению, вся общественная сторона этого романа насильно пригнана к заранее сочиненной идее < .>. Положиться на правду и живую действительность фактов, изложенных автором, невозможно, потому что отношение его к этим фактам не просто и не правдиво» (Д о б р о л ю б о в, т. 6, стр. 98).

Второе «эстетическое» замечание относится к самой сущности современного романа, к изображению в нем человека и среды, общества, поэтому оно перестает быть исключительно эстетическим и переводит разговор в социально-этический план. Главный объект искусства, считает критик — «частная жизнь», а «вопросы административного и политического свойства» допустимы лишь как «хвост» кометы (II, 178); допустимо лишь изобразить вторжение таких сфер в гармоническую частную жизнь как враждебных и ломающих или, наоборот, вносящих «порядок в своевольное, неразумное течение» частной жизни. Но Анненков возражает против выдвижения «общественных вопросов» «на первое место», ибо это уже «к области искусства не принадлежит» (II, 179)

А жизнь выдвигала на первый план именно социальные проблемы. Еще Гоголь в «Театральном разезде» отмечал: «Теперь сильней завязывает драму стремление достать выгодное место < . > Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?»<sup>83</sup> Десятью годами позднее статьи Анненкова Щедрин в «Господах ташкентцах» вслед за Гоголем будет утверждать, что «роману предстоит выйти из рамок семейственности»<sup>84</sup>

Анненков не мог не учитывать современной ситуации. Поэтому в его апологии «частного» сектора нет категоричности. Более того, критик склонен допустить в будущем общественную область на равных правах с частной: «Может статься, что русскому искусству суждено изменить эту программу и создать новую, по которой частное событие и сфера отвлеченных вопросов права, психическая история лица и деловые интересы могут быть примирены и безразлично попадать в главные пружины романа, не нарушая тем законов свободного творчества» (II, 179). Более того, роман Писемского Анненков относит именно к талантливой попытке такого рода. Характерно однако, что критик мыслит включение общественной сферы в художественный текст не как изображение воздействия социальной среды на всех героев произведения, а как персонификацию современных социально-политических проблем в какой-либо личности, носителе данных идей (в этом смысле и следует понимать декларируемое «примирение» между «лицом» и «деловыми интересами») Возможно, здесь содержалось рациональное зерно: в условиях бурного зарождения и развития новых общественных отношений вряд ли справедливо говорить о мгновенном влиянии этой среды на психологию, на характеры современников всех слоев и рангов. Очевидно, в связи с романом Писем-

---

<sup>83</sup> Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. X, М., 1949, стр. 142.

<sup>84</sup> М. Е. Салтыков Щедрин, Полн. собр. соч., т. X, Л., 1936, стр. 56.

ского и с образом Калиновича Анненков думал конкретно о буржуазной психологии личности.

И здесь во всю мощь встает проблема вехи, идеала. Для либерального мышления Анненкова важно примирить столкновения личности и общества, приглушить противоречия, и недаром он при всей своей трезвости апеллирует к утопическим героям Диккенса и Жорж Санд, «исполненным достоинством и обладающим замечательной силой нравственного влияния»; «эти избранные существа возникали в фантазии авторов из потребности указать чувству читателя искупительную жертву несправедливости и ободрить его при торжестве неразумных, темных или порочных начал» (II, 182)

Подобная апелляция — большая уступка критика духу времени. Полемизируя с известным тезисом диссертации Чернышевского «искусство произносит приговор над жизнью» — «ведь задача романа не в том, чтобы произносить или свершать судебные приговоры» (II, 182), — Анненков тем не менее признал необходимым моральный суд, моральный приговор: задача романа — «показать читателю, куда должны обращаться его симпатии» (II, 182)

Писемский же, не давший ни одного утопического персонажа, сосредоточивший свое внимание на явно аморальных явлениях, осуждается за сухость и антипоэтичность его романа: «Перед глазами читателя прямо расстилается одна бесплодная, сухая степь, где, поднимая едкую пыль, свирепо сталкиваются животные страсти человека — корысть, злоба, эгоистический расчет» (II, 181) Калинович для критика — яркое воплощение современной активности, деятельности (здесь продолжается тема предыдущей статьи Анненкова о «слабом человеке»), поэтому критик с нескрываемым ужасом, упрекая автора за «попущение», наблюдает, как этот герой оказался «в центре жизни», как он «скоро высвободился от повиновения обыкновенным ее законам» (II, 181)

Дальнейший текст статьи — непрерывный суд над Калиновичем, с точки зрения морального идеала Анненкова. Если критик теперь чуть ли не главным атрибутом художественного произведения называет моральный приговор, то еще больше этот признак выдвигается на первый план в его статье: она теперь строится именно на последовательном этическом разоблачении Калиновича. Анненков как бы компенсирует отсутствие в романе прямых моральных вех.

Интересно, что теперь еще более усиливается у Анненкова идея, которая в зародыше появилась у него в предыдущей статье и которая впоследствии будет обстоятельно развита Толстым и Достоевским (каждым по-своему): это представление о бесполезности борьбы со злом неморальными средствами: «Калинович приведен к тому, что уничтожает злоупотребления

водворением новых злоупотреблений и искореняет пороки, замещая их пороками другого вида и свойства» (II, 191). Лишь этическое самовоспитание способно искоренить зло<sup>85</sup>

В конце статьи появляется еще один аспект, несколько неожиданно: Калинович в заключение осуждается за то, что «ни разу не прислушался к жалобам народа» (II, 191), а Писемского критик призывает вернуться к рассказам из крестьянской жизни, ибо это сфера, «где мы свободно можем любить всех без различия, даже и погибших членов семьи, случайно отделенных от нее пороком или заблуждением» (II, 193). Именно в народной среде ищет Анненков в условиях 1859 года гармонии, «теплогы», любви. Революционные демократы в этот период также усиленно исследуют крестьянскую тему в искусстве, но совсем не с точки зрения всеединства и всепрощения, а как главную общественную тему современности. Для Анненкова же эта тема имеет побочный смысл, как одна из попыток найти мир моральных ценностей, еще не разломанных, не запачканных Калиновичами.

Критик явно находился на распутье. В письме к Е. Ф. Коршу от 4 октября 1858 года он честно признавался в крушении старых идеалов: «Никогда еще такого сумбура в головах и мыслях я не видывал. Прежде бывало ясно знаешь, что при каких условиях похвально и что предосудительно, а теперь все похвально и все предосудительно в одно время сделалось. Потеряли мы нравственный, эстетический и житейский аршин и надо новый заказывать, а работники либо в отлучке, либо цену запрашивают жидовскую»<sup>86</sup> «В отлучке», очевидно, означает покойных вождей общественной мысли — Белинского, Грановского, которые могли бы, считает Анненков, выработать новые «аршины». А запрашивают «цену жидовскую», вероятно, революционные демократы: Анненков хочет сказать, что перейти в чужой лагерь можно ценой отказа от самых дорогих убеждений<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> Много позднее, в воспоминаниях о Писемском «Художник и простой человек» (1882) Анненков дает значительно более смягченную характеристику Калиновича: «он сохраняет в романе Писемского вид непризнанного дельца и сильного характера, внушающего уважение; одно качество смыкает его недостатки: Калинович высится в среде драмы как лицо, которое могло бы, при случае, высоко держать знамя государственного авторитета, если бы последнему грозила опасность, и за одно это предполагаемое в нем качество восстанавливаются его права на звание почетного героя романа и призываются к нему симпатии читателей» (Воспоминания, 514). Через четверть века существенно изменились воззрения Анненкова на мораль и активность!

<sup>86</sup> «Вопросы литературы», 1965, № 5, стр. 155.

<sup>87</sup> Анненков в этот период крайне враждебно относился к лагерю «Современника», особенно к Чернышевскому; см., например, его письма к Тургеневу 1858—1860 гг. (Труды ЛБ, вып. 3, М., 1934, стр. 76, 97, 99, 109).

Сам же критик был бессилён изготовить новый «аршин», поэтому он опирается, главным образом, на старый и ищет себе опоры то у положительных героев Диккенса и Жорж Санд, то у народа. Ни то, ни другое не было для него прочной вехой.

## 8.

Следующий этап в идейно-эстетической эволюции Анненкова — его рецензия на «Дворянское гнездо» Тургенева («Русский вестник», 1859, август, кн. 2) Анненков, пользовавшийся почти безграничным доверием Тургенева, изучил роман еще в черновом варианте, сообщил автору свои серьезные замечания (Тургенев учел их, в частности, написал новую главу — в окончательном тексте XXXV — о детстве Лизы: Анненков считал, что без такого экскурса непонятна религиозность Лизы и развязка романа<sup>88</sup>. Он досконально знал роман, прекрасно знал атмосферу, в которой он создавался и написал о нем одну из лучших своих статей.

Анненков и здесь не нашел нового «аршина», но с большой силой показал *исчерпанность* старых и крайнюю жизненную *необходимость* новых. Так убежденно, с такой душевной болью и мужеством Анненков еще никогда не писал.

Критику очень близки Лаврецкий и Лиза; главное их достоинство он находит в обращении «всей энергии воли исключительно на самих себя» (II, 209), в самовоспитании, в духовном и моральном росте. В этом Анненков видит большое преимущество Лаврецкого перед Чацким, Онегиным, Печориным, презиравшими «всю окружающую их современность» без чувства ответственности за порядок вещей (II, 211), и Лизы перед пушкинской Татьяной, которая в конечном счете обманывает «не только свою совесть, но и *веру* другого человека» (II, 212)<sup>89</sup>. Именно в бескомпромиссности Лизы Анненков усматривает истинную драму. Слова Лизы «вы должны простить вашу жену» критик трактует не как идею религиозного прощения, он придает им другое значение: ими «высказала она ясное понимание своего собственного положения, < . > ужас к своей любви, зарождающейся на краю пропасти и положила ей пре-

---

<sup>88</sup> См. Тургенев, т. VII, стр. 463.

<sup>89</sup> Анненков здесь, несомненно, следует за Белинским, за его известными упреками относительно «верности» Татьяны в статье 9 цикла «Сочинения Александра Пушкина» (Белинский, т. VII, стр. 501). Анненков только менее нормативен, т. к. допускает, что положение «дурно, если не с точки зрения тех годов, когда творил поэт, то с точки зрения нашей современности» (II, 212).

В то же время здесь заключена полемика с недавней рецензией А. Пятковского на «Дворянское гнездо», где Лиза ставилась «рядом с Татьяной Пушкина» (ЖМНП, 1859, № 5, отд. VI, стр. 105).

дел»; драма Лизы, подчеркивает Анненков, не кончится в монастыре: «Куда скроется Лизавета Михайловна от требований своей мысли? Где она найдет тот кров, под которым пугливая совесть уже не может быть потревожена? Есть ли в самом деле убежище для нее? Не выдумана ли тут келья как старый, романтический мотив, пригодный к тому, чтобы завершить роман чем-нибудь поприличнее? ..» (II, 204).

Сходно отношение Анненкова и к Лаврецкому, здесь та же симпатия, сочувствие драме, только еще больше требовательности к характеру — критик, например, считает, что Лаврецкий частично виноват в поведении его жены, ничего не сделав «для укрепления связи своей» (II, 206)

Но как бы ни сочувствовал Анненков героям Тургенева сквозь всю его статью проходит лейтмотив реквиема, подведения черты, прощания с прошлым: эти герои — «отживающее поколение» (II, 197); они отличаются «отсутствием свободного движения, мертвенностью воли и бессилием перед гнетом внешнего мира, то есть всеми признаками зловещей агонии, поэтический характер которой не спасает однако ж человека от гибели» (II, 208); «существенный признак жизни — движение — так чужд им» (там же); «круг, где они родились, стар» (II, 219)<sup>90</sup>.

Еще более точно и глубоко Анненков охарактеризовал этот аспект романа в одной из последних своих статей «Шесть лет

---

<sup>90</sup> Ср. почти одновременную с этими оценками уничтожающую характеристику образа Обломова в письме Анненкова к Тургеневу от 1 октября 1859 г.: «Справедливо ли будет назвать тип Обломова простым до бедности, до пошлости, и отвратительным до омерзения, оставляя ему вполне достоинство художнической красоты?» (Труды ЛБ, вып. 3, М., 1934, стр. 85).

Любопытно, что полтора года назад Анненков был об «Обломове» совершенно другого мнения (он тогда только что прослушал его в чтении самого Гончарова): «Чудная и превосходная штука. Образованная, добродушная и очень благородная по себе апатия влюбилась, засуетилась, хотела выйти из себя, но попрыгав маленько, невидимо, незаметно опустилась опять к самой себе. Лицо женщины, растолкавшей апатию, особенно хорошо, рама картины мастерская, психический анализ превосходен, и все кончается ровной грустью, как по отходящем явлении. Неможно многословно» (ЛБ. М. 3099. 7. Письмо к Е. Ф. Коршу от 10 марта 1858 г.).

Еще более любопытно, что в выше процитированном письме к Тургеневу от 1 октября 1859 г. Анненков сообщает о просьбе Гончарова написать разбор «Обломова» и относится к этой просьбе явно издевательски, каламбурно сопоставляя Гончарова с Хлестаковым: «намекает, что «Современник» в отношении общественного значения этого романа сказал все, что можно сказать. Остается, говорит, отдать справедливость постройке самого романа и указать достоинство женских лиц, в нем действующих. На это я им и избран. А как вы думаете? — Ведь Иван Александрович мог бы управлять департаментом!» (ук. соч., стр. 85).

Если к героям Тургенева Анненков все-таки относился с большой симпатией, то образ Обломова, как видно, стал вызывать у него лишь отвращение, и при такой ситуации он предпочел не писать статьи. В 1863 г. критик будет сопоставлять Обломова с Базаровым по отсутствию «нравственной опоры» (II, 247—248).



переписки с И. С. Тургеневым. 1856—1862» (1885): ««Дворянское гнездо» было трогательным прощанием устарелых порядков жизни, отходящих в историю, причем все высшие идеальные их потребности и стремления выставлены в лучезарном свете, как это бывает почти всегда и с людьми, и с порядками, с которыми современники расстаются навсегда < . > Следовало напомнить энтузиастам романа, что характеры, завязка и развязка его, при всей их верности и искусстве обрисовки, зиждутся все-таки на обеспеченном состоянии лиц, огражденных крепостным режимом от труда и богатых досугом, который они и употребили на изумительную обработку своего внутреннего мира» (Воспоминания, 426—427)

В рецензии 1859 года Анненков не столь решителен в формулировках, но все же достаточно смел, а главное — весьма социален по методу: постоянная скованность, самоограничения Лаврецкого и Лизы, совершаемые «ежедневно и по своему произволу, точно так же свидетельствуют о болезни общества, как и великие преступления, слишком часто повторяющиеся в нем» (II, 215). А выше критик защищал идеал, который может стать «осуждением и отрицанием того низшего порядка вещей, где он явился и призван действовать» (II, 199)<sup>91</sup> Никогда Анненков не был так радикален в своих выводах (хотя и не выходящих за рамки либерального мировоззрения) никогда еще он так откровенно не боролся с «ложными идеалистами», т. е. с деятелями «чистого искусства» (к которым он недавно сам был очень близок!), любящими «покой, умственную и физическую негу» и устраняющимися от «явлений и событий, волнующих общественную совесть и нарушающих безмятежное состояние души»; и в то же время эти «идеалисты» «судят об относительном достоинстве идеалов по материальному употреблению, какое можно сделать из того или другого. Сквозь запутанные определения идеал их часто выглядывает не в образе эстетического понятия, а в форме полезной меры благочиния» (II, 200)<sup>92</sup> Только Ап. Григорьев с такой силой мог подчеркивать «материальную» подкладку, утилитаризм «эстетов»!

<sup>91</sup> Ср. у Добролюбова: «самое положение Лаврецкого, самая коллизия, изображенная г. Тургеневым и столь знакомая русской жизни, должна служить сильною пропагандою и наводить каждого читателя на ряд мыслей о значении целого огромного отдела понятий, заправляющих нашей жизнью» (Добролюбов, т. 6, стр. 104).

<sup>92</sup> Анненков не называет конкретно таких «идеалистов», но явно имеет в виду дружининскую «Библиотеку для чтения». В январе 1858 г. Дружинин послал Анненкову рецензию И. И. Льховского на седьмой том «Сочинений Пушкина» с таким комментарием: «Я полагаю, полезно будет, в противодействие *новосеминарскому* взгляду на Пушкина, выставить все значение поэта как человека истинно практического, мудрого в житейских воззрениях, истинно современного деятеля, твердо стоящего на почве окружающей его действительности» (Тургенев и круг «Современника», М.—Л., 1930 стр. 241). Рецензия, в самом деле, посвящена яростной защите «чистого искусства», интерпретируемого «практически»: якобы юношеский «либерализм» Пушкина

И еще более остро, чем в предыдущей статье, встает проблема суда, *приговора*. Анненков берет себе в союзники и Тургенева, отмечая и его постоянный, в течение всего романа, суд над героями (II, 214—216). Критик идет даже дальше автора, подспудно в статье сквозит недовольство двойственностью отношения Тургенева к своим героям, хотя объективно такая двойственность и оправдывается. Главное, в чем звучит скрытая полемика с Тургеневым<sup>93</sup>, — это протест Анненкова против поэтизации отречения, покорности судьбе тургеневских героев: «Чистая поэзия самоотречения, омывавшая их с самого появления на сцену до того, что лишила воли, простора и движения, теперь окончательно слилась в безмятежную реку над их головами. Мудрено ли, что новейшие искатели идеалов рукоплещут этому покорному отречению от радостей жизни и желали бы сделать его даже законом для всех людей?» (II, 214)

Заключение статьи еще больше подчеркивает решительность (столь необычную для Аннекова!) приговора критика над произведением и вообще над творчеством Тургенева: «До сих пор г. Тургенев был избранный и непревосходимый летописец *безвыходных положений* < . >. Настроение, родившее все прежние романы г. Тургенева, исчерпано < . > до капли < . >. Мастерское произведение есть желанный конец творческого пути, с которым забываются волнения и страдания дороги, вместе со всеми ее явлениями: память о них есть уже достояние истории и записи. После него, как после мистического возрождения, жизнь должна начинаться сызнова» (II, 220—221); «Пророчеством близкого обновления кончается и самый роман г. Тур-

---

был теоретическим, оторванным от жизни, а позднее поэт стал искать в действительности светлые стороны; Пушкин якобы нашел и в светском обществе положительные начала, утверждал законность и умеренность и т. д. — в этих мыслях повторялись излюбленные идеи Дружинина. Последний очень хотел, чтобы Анненков санкционировал рецензию и даже дописал ее, но вряд ли тот согласился: в февральском номере «Библиотеки» рецензия появилась без всяких следов участия Анненкова.

А в начале 1859 г. Дружинин еще более активно агитировал Анненкова написать введение к воспоминаниям А. П. Керн о Пушкине: «Хорошо было бы ругнуть еще раз ненавистников Пушкина и придавить их совсем. Говорю вам по совести, что всякого человека, имеющего дерзость худо думать про Пушкина, я готов бить собственноручно, — палкой, бутылкой, камнем или иным обидным оружием. А вы с Тургеневым еще все это терпите!» (ук. соч., стр. 240). Анненков же готов был скорее терпеть нападки на Пушкина, чем согласиться с такими формами борьбы и с такими идеалами.

<sup>93</sup> Впрочем, непосредственно Анненков полемизирует не с Тургеневым, а с критиками из лагеря «чистого искусства» типа А. Пятковского («Дворянское гнездо» ЖМНП, 1859, № 5, отд. VI, стр. 95—111). Нужно однако, учесть, что и Пятковский, и другие защитники «чистого искусства», идеализируя Лизу, отмечали в то же время пассивность Лаврецкого как этический недостаток героя (см., например, Н. Ахшарумов, «Дворянское гнездо» сб.: Весна, СПб., 1859, стр. 358—374).

генева: последнее слово его есть воззвание к молодому поколению, являющемуся на смену старого с новой жизнью и новыми понятиями» (II, 219)

Так в течение двух лет Анненков существенно менял акценты в своих статьях: в биографии Станкевича он ратовал за гармонию передовой личности относительно соединения «счастья» и «долга»; в статье об «Асе» — за пассивные добродетели «лишнего человека», так как цельность становится достоянием активно «злого», аморального начала; борьба с «активностью» и «цельностью» еще усилена в рецензии на «Тысячу душ»; антиномия «аморальной цельности» и дисгармонических смятенных душ положительных героев присутствует и в статье о «Дворянском гнезде» (Варвара Павловна — Лаврецкий, Лиза), но она сильно приглушена недовольством критика самими героями романа. Анненков как бы ищет теперь заново сочетание положительных этических начал с жизненной активностью, с духовной свободой человека. И одновременно он предсказывает переход Тургенева к роману «Накануне»<sup>94</sup>

Пафос энергии, свободы, жизненной активности существенно изменил тональность статьи: в ней почти исчезли столь характерные для критика туманность, усложненная амбивалентность фраз, расплывчатость концовки. Показательно также усиление *субъективного* элемента: значительно чаще, чем раньше, Анненков апеллирует к *читателю* (как союзнику критика), к его восприятию и столкнованию романа (см. II, 208—209, 213, 215).

Новые настроения, несомненно, были связаны с бурными предреформенными месяцами 1859—1860 гг. Сам Анненков позднее писал: «К этому же времени овладел всей образованной частью общества, всей интеллигенцией России дух реформ и жажда политической деятельности» (Воспоминания, 450). Именно втянулся в эту деятельность и Анненков. Большое значение для него, очевидно, имело почти месячное общение с Герценом и Огаревым в августе — начале сентября 1860 года<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> Собственно, говоря, ко времени появления статьи Анненкова Тургенев уже приступил к новому роману. Анненков, несомненно, знал об этом: на исходе зимы 1858/59 гг. Тургенев читал в присутствии Анненкова отрывки из повести Каратеева, легкой в основу будущего романа (Воспоминания, 427), а в марте он уже серьезно работает над планом «Накануне» (см. М. К. Кленман, *Летопись жизни и творчества И. С. Тургенева*, М., 1934, стр. 104).

<sup>95</sup> Впервые после десятилетней разлуки Анненков встретился с Герценом в мае 1858 г., во время своего первого выезда за границу при Александре II; по справедливому предположению Н. Я. Эйдельмана, Анненков привез с собой некоторые бесцензурные стихотворения русских поэтов, опубликованные потом Герценом в пятой книге «Полярной звезды» (1859); см. Н. Я. Эйдельман, *Тайные корреспонденты «Полярной звезды»*, М., 1966, стр. 109—110. А в 1860 г. Анненков приехал к Герцену в Лондон 6 августа, н. с., пробыл там две недели, затем с 21 августа он гостит у Тургенева на о. Уайте, около 26 числа снова приезжает к Герцену, теперь уже на дачу в Борнемус, где находится до начала сентября; Герцен провожает его до

Анненков привез Герцену какие-то материалы для напечатания в «Колоколе»<sup>96</sup> и договорился о присылке своих собственных корреспонденций из России, через Тургенева<sup>97</sup>. В то же время общение с Герценом оказало, вероятно, сложное воздействие на отношение Анненкова к «лишним людям». Герцен в письме к Анненкову от 20 ноября 1860 г указал, что его «Лишние люди и желчевики» созданы «после разговора с тобой и небольшой статьи этих господ».<sup>98</sup> «Статья» — это известная рецензия Добролюбова на однотомник прозы А. Плещеева «Благонамеренность и деятельность» («Современник», 1860, № 7), где особенно резко характеризовались «лишние люди». Содержание разговора остается неясным, но он был, наверное, важным для обоих. По крайней мере, Герцен ни слова не говорит о полемике с собеседником, так что уместно предположить сходство взглядов; вполне возможно, что под влиянием все усиливающейся критики «Современника», под влиянием общего размежевания демократов и либералов, под влиянием особой позиции Герцена Анненков за год, истекший со времени опубликования его рецензии на «Дворянское гнездо», существенно изменил свои суждения относительно «лишних людей» и беседовал с Герценом не как оппонент, а как союзник<sup>99</sup>. Показа-

---

Лондона около 4 сентября; 5-го Анненков уже в Аахене, в Германии (см. Герцен, т. XXVII, стр. 88, 89, 93, 94; Тургенев, Письма, т. IV, стр. 118, 119; письма Анненкова к Н. Я. Макарову от 10 августа и от конца августа — ИРЛИ, ф., 170, оп. 1, № 2).

<sup>96</sup> Материалы, очевидно, были подготовлены Н. Я. Макаровым, чиновником Государственного контроля: «Алек. Иван. очень благодарит вас за посылки. Он сомневается, можно ли печатать письмо Жемчужникова к императору без вреда для первого» (ИРЛИ, ф. 170, оп. 1, № 2; письмо Анненкова к Макарову от 10 августа 1860 г.). О фактах сотрудничества Н. Л. Макарова в герценовских изданиях ничего неизвестно; ничего не знаем мы и о письме Жемчужникова (очевидно, Алексея?).

<sup>97</sup> См. письмо Анненкова к Тургеневу от 5 сентября 1860 г.: «В Бурном Моусе получил я несколько комиссий, о исполнении которых буду писать в моих письмах к вам, отделив эти места какой-либо фразой вроде: «передайте нашей старице, что...» или нечто подобное, а вы, с своей стороны, сообщите содержание означенных мест в Лондон. Впрочем, если почтете нужным и достойным, то иные письма и целиком можно передавать» (Труды ЛБ, вып. 3, М., 1934, стр. 92—93). Об участии Анненкова в герценовских изданиях после лета 1860 г. сведений не сохранилось. Несомненно, прямое отношение к такой деятельности имеет сообщение декабриста В. И. Штейнгеля в письме к Е. И. Якушкину от 15 ноября 1860 г., что он передал какую-то свою статью Анненкову, и тот «взялся провести под пресс» (Н. Я. Эйдельман, Тайные корреспонденты «Полярной звезды», М., 1966, стр. 294).

<sup>98</sup> Герцен, т. XXVII, стр. 114.

<sup>99</sup> Существует обширная литература на тему о предполагаемом прототипе Даниила, полемического собеседника Герцена, введенного в текст статьи «Лишние люди и желчевики» (см. М. И. Гиллельсон, Е. Н. Дрыжакова, М. К. Перкаль, А. И. Герцен. Семинарий, М.—Л., 1965, стр. 253—256). Несомненно, Герцен учел, создавая образ Даниила, и встречу с Чернышевским в 1859 г., и статьи «Современника», и визиты других демо-

тельно отсутствие у Анненкова печатной рецензии на роман «Накануне»<sup>100</sup>, где, конечно, нужно было бы четко определить свое отношение к «лишнему человеку» и к активному деятелю.

Пребывание в Англии послужило поводом для участия Анненкова еще в одном практическом деле. Находясь на отдыхе в Вентноре, «Тургенев задался мыслью основать общество для обучения грамоте народа и распространения в нем первоначального образования с помощью имущих и развитых классов всего государства. Наскоро составлена была им программа общества и представлена на обсуждение русской колонии в Вентноре. Она подробно разбиралась по вечерам в домике Тургенева, изменялась, переделывалась и после многих прений, поправок и дополнений принята была комитетом из выборных лиц кружка. После того принялись за составление и переписку обстоятельного циркуляра, при котором должен быть выслан «проект» общества всем выдающимся лицам обеих столиц» (Воспоминания, 452)

Анненков в «Воспоминаниях» скромно умолчал о своей роли, но судя по письму Тургенева к Фету от 8—12 сентября 1860 г., где сказано: «Мы с Анненковым < . > придумали проект»<sup>101</sup>, от тоже являлся одним из инициаторов проекта «Общества для распространения грамотности и первоначального образования». Едучи в Россию, Анненков широко популяризировал проект<sup>102</sup>, в Петербурге он продолжает его распространять, хотя, видимо,

---

кратических деятелей, но не означает ли фраза Герцена о «разговоре», что в создании этого образа принял участие и Анненков? Конечно, не в виде прототипа, а как человек, хорошо знавший демократические круги столицы и, может быть, в беседе с Герценом как бы ставший на точку зрения Даниила или даже утрировавший позицию противника?

<sup>100</sup> Мы не располагаем даже письменными отзывами Анненкова о «Накануне», т. к. зиму 1859/60 года, когда Тургенев закончил роман и опубликовал его, Анненков жил вместе с ним в Петербурге и свои мнения передавал устно. Лишь косвенно можно судить о положительной в целом оценке критика по письму Тургенева к Анненкову от 3 декабря 1859 г. (Тургенев, Письма, т. III, стр. 379—380) и по позднему комментарию к этому письму самого Анненкова: «В оценке «Накануне» публика наша разделилась на два лагеря < . > Хвалебную часть публики составляла университетская молодежь, класс ученых и писателей, энтузиасты освобождения угнетенных племен — либеральный, возбуждающий тон повести приходился им по нраву; светская часть, наоборот, была встревожена. Она жила спокойно, без особенного волнения, в ожидании реформ, которые, по ее мнению, не могли быть существенны и очень серьезны — и ужаснулась настроению автора, поднимавшего повестью странные вопросы о правах народа и законности, в некоторых случаях, воюющей оппозиции. Вдохновенная, энтузиастическая Елена казалась этому отделу публики еще аномалией в русском обществе. < . > Повесть, однако же, дождалась своего завтра — и притом кровавого — через 17 лет, когда в самой Болгарии русская кровь лилась ручьями за спасение этой несчастной земли» (Воспоминания, 432—433).

<sup>101</sup> Тургенев, Письма, т. III, стр. 125.

<sup>102</sup> В письме к Тургеневу от 5 сентября 1860 г. из Аахена он сообщает: «О ревностном распространении его с моей стороны ручается вам апостольское мое имя Павла» (Труды ЛБ, вып. 3, М., 1934, стр. 92).

бюрократический дух столицы сильно отрезвил апостола<sup>103</sup> Официальные круги не поддержали проект, а широко распространившиеся по России воскресные школы, во многих случаях находившиеся в ведении демократической интеллигенции, так сказать, «явочным порядком» отменили необходимость создания особого общества. Увлечение обществом отразилось в творчестве Анненкова: в его архиве хранится черновая рукопись рассказа для народного чтения «Жалоба на азбуку».<sup>104</sup>

## 9.

Занятия народным образованием, как и общие проблемы народной жизни, выдвигаемые предреформенным временем, повлияли на характер литературно-критической деятельности Анненкова: с этими проблемами будут связаны почти все его статьи 1861—1863 гг. Но на те статьи наложит свой отпечаток совершившаяся реформа; там начнется новый этап. Переход же к народной теме наступил раньше, где-то на грани от 1859 к 1860 году (первые проблески тенденции заметны даже еще раньше в рецензии на «Тысячу душ»); видимо уже здесь Анненков начинал переживать кризис своих представлений о «лишнем» и «новом» человеке, высказанных в статье о «Дворянском гнезде», и снова обратил взоры к народу, к его социальным проблемам и, будучи литературным критиком, — к художественным образам представителей народа (интересно, что тема народа появляется у Анненкова в кризисные для него и для страны периоды: в конце «мрачного семилетия» и перед реформой 1861 года).

Так возникла полемическая статья «О бурной рецензии на «Грозу» г. Островского, о народности, образованности и о прочем» («Библиотека для чтения», 1860, № 4), статья, в которой совсем уж отсутствует художественный анализ. Анненков обычно резко клеймит «бурную рецензию» Н. Ф. Павлова («Наше время», 1860, №№ 1, 4), отображавшую либерально-барское отношение к народу, третировавшую «Грозу» как «балаган». Анненков же, почти дословно следуя за идеями Ап. Григорьева 1859 года и предвещая будущее «почвенничество», подчеркивает, что «высшим сословиям» «предстоит трудная задача ра-

<sup>103</sup> Анненков пишет Тургеневу 20 октября, что к «нашим делам» «причисляю мое вступление в Комитет уполномоченных от воскресных школ, которые возникают здесь в значительном количестве <...>. Не много прозорливости надо было, чтобы распознать в этих школах первую ступень к осуществлению самого плана об «Обществе» грамотности. Это его реальные, жизненные элементы, пробивающиеся на свет сами собой и которые надо стараться сберечь от недоброжелательства, подозрительности и от собственной их опрометчивости или заносчивости» (там же, стр. 100).

<sup>104</sup> ИРЛИ, 5748. XXXб. 37.

зобратить нравственные элементы, из которых состоит народная культура, очистить их от всего случайного, наносного, не выдерживающего поверки и под конец слиться с нею в одно общее психическое, умственное и духовное настроение» (II, 232—233). Идея «синтеза» впервые появилась у Анненкова, и неспроста она возникла именно в 1860 году<sup>105</sup>

Здесь нет полного тождества взглядов (Григорьев с его стихийностью ни за что не согласился бы «очищать» народную культуру), но общая тенденция (пафос сближения с народом) несомненно обнаруживает связь анненковской позиции с григорьевской, что было на первый взгляд довольно неожиданным; ведь всего несколько месяцев назад, в рецензии на «Дворянское гнездо» Анненков проблеме «Лаврецкий и народ» уделил четыре строки: «Несчастье однако ж было полезно Лаврецкому. Оно < > привлекло его из обширных, но неопределенных стремлений, к земле, к родным степям, к нуждам, печалям и волнениям ближних» (II, 207). А у Григорьева на этой проблеме построен большой цикл из 4 статей, посвященный «Дворянскому гнезду» («Русское слово», 1859, №№ 4—6, 8).

Теперь же, в предреформенную пору, идея насущного общенационального объединения сблизила относительно «левого» либерала и стихийного, неревolutionного демократа, одновременно противопоставив их как право-дворянскому, так и революционно-демократическому лагерю, ибо оба эти лагеря, каждый по-своему, с противоположных позиций, ратовали за межклассовую борьбу, а не за примирение.

Сближение Анненкова с идеями Григорьева отразилось и в литературных оценках. Переход Григорьева во второй половине пятидесятых годов к «пушкиноцентризму» ослабил его интерес к Гоголю; в его статьях и письмах появились резкие суждения о методе Гоголя; критика усугублялась еще тем, что на глазах Григорьева развивалось творчество Островского, отображавшего в первую очередь реальные народные характеры, в противовес Гоголю с его максималистскими моральными идеалами и сатирически-гиперболической утрировкой действительности.

Приблизительно на ту же точку зрения стал теперь и Анненков, только у него значительно сильнее, чем у Григорьева, играла роль полемика с критикой, выдвигавшей Гоголя на пер-

---

<sup>105</sup> Проблема национального единства еще более подробно будет акцентирована Анненковым в его искусствоведческой статье «О двух национальных школах живописи в XV столетии (Заметка по поводу последних художественных выставок в Петербурге)» («Библиотека для чтения», 1861, № 2, стр. 1—42 отд. паг.); недостаточно, говорит кригик, правдиво передать национальные черты: это сможет сделать и иностранец; «искусству еще нужна идея, выражаемая национальностью»; искусство должно не только отобразить «простонародные классы», но открыть «все общество, понятое как одно нравственное лицо» (стр. 36, 37).

вый план<sup>106</sup>. Соглашаясь с тем, что Островский не дает «спуска» «темным сторонам» народной жизни и что «у нас есть даже очень пространные статьи об этом виде его деятельности», (конечно, намек на цикл Добролюбова «Темное царство»), Анненков однако обращает главное внимание на другой аспект: Островский, считает он, «приводит читателя постоянно к вопросу о тайнах русской народности, а иногда, в лучших своих произведениях, дает возможность нащупать, так сказать, коренные основы русского быта, черты его особенного понимания правды и порядка и любимые мотивы его в области поэзии и творчества» (II, 229, 230) Анненков здесь говорит почти буквально григорьевскими словами!

Развитием идей Григорьева является и анненковская антитеза «Гоголь — Островский»<sup>107</sup>: «Гоголь есть писатель глубоко народный, но он знал народ в ежедневном виде его и не видал народа с его уединенной и заветной думой: миру Гоголя чужды и затаенные стремления народа, и шепотом передаваемые верования и тихие, немые впечатления, волнующие его душу. Мир Гоголя связан с средой, из которой вышел, только одной общей чертой. Им обоим свойственно отсутствие логической последовательности в жизни < . >. но мир Гоголя бессмыслен и безлогичен по своей странной природе, а мир народной среды бессмыслен и безлогичен, потому что принужден рассуждать не о том, о чем у него есть потребность мыслить и где он весьма замечательный диалектик и мыслитель» (II, 231). Развитие здесь существенно: Григорьев просто противопоставляет сатире Гоголя объективно-возвышенную народность Островского; для Анненкова Гоголь тоже народен, тоже отображает народный быт<sup>108</sup>, но критику более важно подчеркнуть отдаленность Гоголя (позднего?) от самих глубин духовной жизни на-

---

<sup>106</sup> «За его дорогим и громким именем начинают уже скрываться мало-помалу отсталые критики, указывающие на него, как на альфу и омегу всего, что можно и должно предпринимать в искусстве» (II, 230). Прямой адресат этой полемики — Н. Ф. Павлов (ср. II, 232), но, возможно, что косвенно Анненков метит и в демократическую критику «Современника», которая отличалась бесспорным «гоголецентризмом», хотя, по существу, никогда не останавливала развитие искусства на Гоголе и даже, наоборот, подчеркивала новые особенности литературного развития пятидесятых годов.

<sup>107</sup> Следует учесть, что Анненков писал свою статью как раз тогда, когда только что, в январе—феврале 1860 г., в газете «Русский мир» была напечатана статья Григорьева «После «Грозы» Островского», где излагались эти идеи.

<sup>108</sup> Анненков принципиально отличается от Дружинина убеждением в эпохальном, громадном значении Гоголя для литературного развития. Как бы опасаясь, чтобы его не поняли именно в «дружининском» смысле, он оговаривается: «И сохрани нас бог делать < . > нечто подобное триумфальной арке для наших современных писателей: они только орудия в руках приспевшего времени, между тем как Гоголь сам создал свое время. Это разница неизмеримая. Без Гоголя пришло бы, может быть, ждать еще целое поколение нынешнего литературного движения» (II, 232).



рода. Несомненно, в этих идеях и Григорьева, и Анненкова много прямолинейности, односторонности (как односторонняя и их оценка взглядов Добролюбова на Островского), однако характерно их единение в вопросе о народности Островского и об изображении им самых коренных основ народного быта.

Насколько существенно изменился Анненков, можно судить, сравнивая его теперешние мысли с его письмом к Т. Н. Грановскому от конца февраля 1853 г., где он описывал постановку «Не в свои сани не садись» в Александринском театре: «Мы сошли с ума по «Профете» (опера Мейербера — Б. Е.) и с большей умеренностью и сосредоточенностью любимея комедией Островского. Даже «Профет» не сшиб и не стер ее с лица земли. Кажется, дело простое — у купца и мелочного торговца нашлось человеческое чувство. И прежде полагали, что это может случиться, но думали, что оно должно сделать мелочного торговца коммерции советником, а последнего по крайней мере бароном Ралем. Все очень довольны, что никакого повышения ни в слоге, ни в звании не произошло. Это очень умненько со стороны Островского, но так как он всегда восстанавливает равновесие собственной глупостью, то вероятно теперь считает, что купцы его есть идеалы, к которым должны стремиться все народы мира сего»<sup>109</sup>.

Правда, теперь Анненков тоже неодобрительно отзываясь о («Москвитянинских») пьесах Островского, где драматург «неожиданно превращался из ясного и глубокого художника-этнографа в учителя и пророка» (II, 241), но общая тональность критики совершенно изменилась. То же и относительно оценки драматического фольклора и народного театра: в «Провинциальных письмах» Анненков с просветительских позиций изображал балаганное представление, как последовательность алогических, диких сцен и фраз (см. I, 24—27); теперь же критик раздражается дифирамбом балагану и считает, «что единственный способ помочь беде и вызвать русский театр к настоящей жизни состоит в том, чтобы возвратить его из приличного помещения опять к балагану, из которого он преждевременно был извлечен» (II, 226)

Однако, общая «григорьевская» тональность статьи значительно меняется, когда Анненков переходит к анализу героев Островского. Критик, постоянно стремившийся к объективному, историческому анализу, все-таки не может скрыть своих пристрастий к просветительской четкости, логике; отношение к описываемому чувствуется, несмотря на внешнюю бесстрастность. Вот выдержки из таких описаний: «Мир, изображаемый г. Островским, узнается всего более по отсутствию выдержанных характеров, которые способны были бы довести до героизма как

---

<sup>109</sup> Отдел письменных источников ГИМ, ф. 345, № 2, лл. 2 об. — 3.

добродетель, так и порок. В мире этом как добродетель, так и порок не имеют резких очертаний». Так, детская «доверенность» Болошова к зятю — свидетельство невыдержанности «злодейства»; «только в природе русского человека» может проявиться «подобное забвение всякой осторожности, благодарзума и простого чувства самосохранения». Подобная ситуация и с «добродетелью»: «Доблесть эта воплощается то в полусумасшедшем мещанине, то в горьком пьянице < . >, да способна открыться, пожалуй, как будто старая рана, даже и у чистого, несомненного порока»; « воспитанию тут уже нельзя рассчитывать на отдельные личности, < . > всякая такая личность опять упадет в мир после экзамена и в нем затеряется. Он не способен выслать из себя так называемых застрельщиков просвещения, и может двигаться вперед только всей своей массой. < . > Ни на одном явлении этого мира нельзя остановиться и успокоиться» (II, 233—234) Здесь значительно больше связей с идеями Добролюбовского «Темного царства», чем с принципами Ап. Григорьева.<sup>110</sup>

Но Анненков принципиально отличается от революционно-демократической критики подчеркнутым отказом от *приговора*. В какой-то степени предвещая идеи статьи Чернышевского «Не начало ли перемены?», Анненков противопоставляет однако не приговор пассивному сочувствию к народу, а и сочувствию, и приговору — якобы объективный анализ: «по свидетельству современных писателей наших — можно приближаться к простонародью и вообще к разным сословиям нашим с чем-нибудь иным, кроме сострадания, осмеяния и поучения, а именно с намерением открыть, из каких элементов слагается их внутренний мир» (II, 232) Здесь Анненков явно противостоит Чернышевскому и снова сближается с Григорьевым. Особенно вырастает эта связь в конце статьи, при оппозиции консервативному либерализму, когда Анненков резко борется с этической нормативностью Н. Ф Павлова и убедительно показывает связь внешне цивилизованных принципов этого либерала с самыми дикими понятиями феодального средневековья (II, 239—240).

Заканчивается статья однако в духе всеобщего примирения: Анненков желает синтеза «образованности» и «народности». да

---

<sup>110</sup> Имеет связь с добролюбовскими идеями и оценка Анненковым народной этики применительно к преступникам: начав с «григорьевской» формулы «Человек русский скор на прощение» (II, 238), Анненков затем показывает, что «при извращении быта» «опираясь на общее снисхождение, человек уже не боится сделаться преступником»; эта черта тем более усиливается, когда общественный моральный суд заменяется «формальным законом»: «Отсюда является возможность образования целого класса, зиждущего существование свое на обмане» (II, 238). Разница в том, что Добролюбов самое народное «прощение» рассматривал лишь как результат скептического или даже враждебного отношения крестьян к официальным юридическим учреждениям (см. Добролюбов, т. 6, стр. 271—272).

еще в самом конце примиряется и с Н. Ф Павловым, как бы забыв все резкие слова в его адрес: «мнимые враги обращаются в друзей. Таким же мнимым врагом делаемся и мы перед автором рецензии, разобранный нами откровенно, но с полным уважением к его таланту, благородству побуждений и многообразным средствам, лучшим доказательством которых служат политические и общественные статьи журнала «Наше время»» (II, 243)

Анненков перед самой реформой стал занимать весьма примирительную позицию, желая всеобщего мира, безболезненного разрешения запутанных социальных проблем современности и в душе постоянно тревожась возможностью «русской революции»<sup>111</sup> С ликованием встретил Анненков манифест о реформе («Я никогда не чувствовал в себе такой умиленной преданности к царю»<sup>112</sup>), был чрезвычайно рад, что все «обошлось», никаких народных волнений не возникло и он уже торжествовал было, как вдруг, начиная с весны, интонации в его письмах становятся все более тревожные; к лету Анненков отправился в свою деревню и там окончательно убедился, что народ ждал и ждет *другой* реформы, что он не примирится и не согласится: «Ужасно совестно, что все ласки, заискивания и замасливания мои у крестьян пропали втуне, но как я ни сердит на это обстоятельство, скажу в заключение, что не могу не уважать людей, которые, хоть и грубо, но понимают, что новое Положение не есть мир, а война, борьба и столкновение»<sup>113</sup>.

Так начался новый период жизни и литературной деятельности Анненкова.

---

<sup>111</sup> См. его письма к Тургеневу от 11, 26 февраля и 6 марта 1861 г. (Труды ЛБ, вып. 3, М., 1934, стр. 114—118).

<sup>112</sup> Там же, стр. 117.

<sup>113</sup> Письма к А. В. Дружинину, М., 1948, стр. 29. Письмо от 12 июня 1861 г.

## ЩЕДРИН И ЧЕРНЫШЕВСКИЙ<sup>1</sup>

(по материалам хроник «Наша общественная жизнь»).

П. С. Рейфман.

В январской хронике «Нашей общественной жизни» за 1864 г. М. Е. Салтыков-Щедрин выступил против определенных тенденций, проводимых редакцией журнала «Русское слово». Его выступление послужило началом открытой полемики «Современника» с «Русским словом»<sup>2</sup>. Иронизируя над «нигилистами», автор хроники мимоходом замечал, что «со временем» милые нигилистки будут бесстрастно рукою рассекать человеческие трупы и в то же время подплясывать и подпевать «Ни о чем я, Дуня, не тужила» (ибо «со временем», как известно, никакое человеческое действие без пения и пляски совершаться не будет)<sup>3</sup>. Слова Щедрина были истолкованы в «Русском слове» как глумление над Чернышевским, над романом «Что делать?», четвертым сном Веры Павловны. В № 2 за 1864 г. редакция напечатала статью В. Зайцева «Глуповцы, попавшие в «Современник»» — прямой отклик на январскую хронику «Нашей общественной жизни», содержащий резкие обвинения в адрес Щедрина. Между прочим Зайцев писал: «Вот теперь его разбирает смех по поводу романа «Что делать?» Он юмористически, но в сущности бессмысленно намекает на него, изобраа-

<sup>1</sup> Автор не ставит перед собой задачи дать всесторонний обзор взаимоотношений Щедрина и Чернышевского. В статье рассматривается лишь вопрос, связанный с оценкой Щедриным романа «Что делать?». Выяснение этого вопроса — частный, но необходимый шаг на пути к важному и все еще не написанному исследованию об отношении Щедрина к европейскому утопическому социализму и к его русским последователям.

<sup>2</sup> Об этой полемике, т. наз. «расколе в нигилистах», имеется обширная литература, в которой даются различные, часто противоречащие друг другу, истолкования полемики, ее сущности, причин. Обзор основной литературы о «расколе в нигилистах», краткую характеристику его см. в примечаниях к «Нашей общественной жизни» (М. Е. Салтыков-Щедрин, Собр. соч., М., 1968, т. 6).

<sup>3</sup> Н. Щедрин, Полн. собр. соч., М., 1941 т. VI, стр. 246. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, с обозначением тома и страницы — П. Р

жает нигилистку, рассекающую труп и в то же время подпевающую: «Ни о чем я, Дуня, не тужила»<sup>4</sup>

Следует признать, что имелись некоторые основания для сближения сатирической картины, нарисованной Щедриным, с романом Чернышевского. Уже само обращение к теме будущего общественного устройства в это время прежде всего ассоциировалось с романом «Что делать?» Как-то соотносилось с ним и щедринское упоминание о пении и плясках: ведь в четвертом сне Веры Павловны, описывая будущее общество, Чернышевский упоминал, что там свободный труд сопровождается пением: «группы, работающие на нивах, почти все поют», «и все песни, все песни», «а вот припомнили и нашу: «Будем жить с тобой по-пански»<sup>5</sup>. Не исключено, что последние строки, взятые из стихотворения Кольцова «Бегство», нашли у Щедрина сатирическое преломление в песне «Ни о чем я, Дуня, не тужила». Характерно, что и сам Щедрин, решительно отвергая в мартовской хронике «Нашей общественной жизни» обвинения в глумлении над Чернышевским, в то же время не отрицал, что расказ о работе с «пением и плясками» — в какой-то степени отклик на изображение будущего общества в романе «Что делать?»

Однако, речь шла вовсе не об отрицании романа Чернышевского в целом, как пытались представить дело сотрудники «Русского слова». Более того, речь шла вообще не столько о самом романе, сколько об определенном его истолковании. В статье «Гг. «семейству М. М. Достоевского...» сатирик сам указывает на это, объясняя, что в «Нашей общественной жизни» он говорил «отнюдь не о самом романе, а об известном на него взгляде и о тех поучениях, которые, под влиянием этого взгляда, из него извлекаются» (VI, 487). Сатира Щедрина была направлена в первую очередь против вульгаризаторов теории Чернышевского, опошлявших ее, готовых примириться с существующим политическим устройством, праздно рассуждающих о деталях будущего и отказавшихся от борьбы. Действительно, «последователи» Чернышевского делали часто из его теории выводы, совершенно противоречащие точке зрения их «учителя». Так, С. Г. Стахевич вспоминает, как он и его товарищи были удивлены, узнав, что Чернышевский — решительный сторонник политической свободы. Им же казалось, что интересоваться политикой — значит заниматься «политическими бирюльками»<sup>6</sup>. Главное, по их мысли, — экономическое благосостояние масс, которого можно достичь без коренных политических изменений.

---

<sup>4</sup> «Русское слово», 1864, № 2, стр. 39.

<sup>5</sup> Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. XI, М., 1939, стр. 278.

<sup>6</sup> Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников, Саратов, 1959, т. 2, стр. 73.

Подобные взгляды, во многом перекликавшиеся с позицией редакции «Русского слова», воспринимались Щедриным как отказ от реального дела, как поворот к либерализму, к примирению с реакцией. Вопрос осложнялся тем, что такой поворот действительно проделала после 1862 года значительная часть вчерашних «нигилистов». Обвинения Щедрина не были безосновательными, хотя отождествление «Русского слова» с подобными «раскаившимися нигилистами» не являлось правомерным. Итак, эпизод с «пением и плясками» связан с борьбой против вульгаризаторов идей Чернышевского, к которым, по мысли Щедрина, относится и круг «Русского слова».

Однако, этим дело не исчерпывалось. В оценке романа «Что делать?» сказалось общее отношение Щедрина к утопическим теориям общественного переустройства, к теориям Фурье и Чернышевского в частности. Сатирик высоко ценит идеи романа Чернышевского. Он отмечает, что «роман серьезный, проводивший мысль о необходимости новых жизненных основ и даже указывавший на эти основы», что его автор «без сомнения обладал своею мыслью вполне» (VI, 326). Но одновременно Щедрин считает, что изображение будущего в романе превращается порой в «сантиментальную идиллию», что Чернышевский не избежал «некоторой произвольной регламентации подробностей, и именно тех подробностей, для предугадания и изображения которых действительность не представляет еще достаточных данных» (VI, 326). Сатирик критикует «вислоухих и юродствующих» за то, что они схватились за эти подробности, не определяющие сущности романа, но в то же время говорит, что такие подробности имеются в самом романе. В статье «Гг «семейству М. М. Достоевского. .», касаясь своего отношения к «Что делать?», Щедрин признает, что он и Чернышевский по-разному решают вопрос о путях действия, хотя цели у них одни и те же. По мнению Щедрина, следует «начинать не с намерений, а с разбора самых простых и ходячих общественных истин. Автор «Что делать?» полагал иначе, но из чего же следует, что мои отношения к этому роману враждебны? Не следует ли, напротив того, заключить, что тут идет речь единственно о практических путях?» (VI, 487—8). В приведенном высказывании Щедрина выражены и солидарность с основными идеями романа «Что делать?», и признание различия путей, которые им и Чернышевским предлагаются для достижения общей цели.

Понимая плодотворность идей утопического социализма, Щедрин отчетливо видит несостоятельность практических решений, предлагаемых европейскими социалистами и их русскими последователями. Эта несостоятельность особенно остро ощущалась в России после 1862 г., в период наступления реакции, когда исчезли всякие надежды на близкую возможность революции. Трезвое понимание изменившейся обстановки, которой

Чернышевский, создавая роман «Что делать?», из-за своего ареста в деталях не знал, привело Щедрина к выводу, что изображение утопических картин будущего общества со всеми его деталями — задача не злободневная. Такое изображение, по мысли Щедрина, в какой-то степени уводит читателей от насущных практических вопросов и не является сильной стороной романа Чернышевского. В выводах Щедрина сказалось давнее его недоверие к утопической левой прекраснородушной фразе, проявившееся уже в ранней повести «Запутанное дело», в образах Беобахтера и Звонского. Это недоверие, видимо, во многом определило отношение Щедрина к петрашевцам. Выводы Щедрина отразили и некоторую недооценку революционной жизненности утопии Чернышевского, и верное ощущение «определенной утопической абстрактности» четвертого сна Веры Павловны, «условной романтики Хрустального дворца»<sup>7</sup> Как справедливо утверждает С. Макашин, Щедрин «имел некоторое право смотреть на себя как на человека более широкого жизненного опыта, чем «теоретик» Чернышевский»<sup>8</sup> Этот опыт, правда, приводил иногда к скептицизму, но он зато позволял более трезво оценивать явления действительности, ясно видеть такие противоречия, которые Чернышевскому и Добролюбову в период революционной ситуации не были заметны. И, если у Щедрина «сила иногда оборачивалась слабостью», превращалась в «яд скептицизма»<sup>9</sup>, то и слабость оборачивалась силой, позволяя избежать многих иллюзий.

Во взглядах Щедрина, высказанных в «Нашей общественной жизни», отразился весь его предшествующий личный жизненный опыт. Не случайно в хрониках повторяется ряд мыслей, встречающихся в более ранних произведениях писателя (например, рассуждения о тюкалинском городничем и белибеевском исправнике). Но вряд ли правомерно рассматривать эти взгляды, как что-то, характерное только для Щедрина (хотя, конечно, личное своеобразие щедринского взгляда на окружающее в них ощущается весьма отчетливо). Еще более ошибочно видеть в них отражение либеральных колебаний, отступление от революционно-демократического мировоззрения.

На самом деле выводы Щедрина, часто противоречивые, отражали противоречия *всей* русской революционно-демократической мысли периода неревolutionной ситуации, времени переоценки ценностей, мучительных поисков новых путей. Можно

---

<sup>7</sup> А. Лебедев, Герои Чернышевского, М., 1962, стр. 90, 96. Аналогичные мысли были высказаны Е. И. Покусаевым в статье «Н. Г. Чернышевский и М. Е. Салтыков-Щедрин», Уч. зап. Саратовского гос. университета, т. XIX, 1948.

<sup>8</sup> М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников, М., 1957, стр. 19.

<sup>9</sup> Там же.

говорить, в известном смысле, о *кризисе всей* революционно-демократической мысли, понимая под словом «кризис» не только слабость и отступление, но и движение вперед. Революционно-демократическая мысль периода революционной ситуации была более оптимистичной, революционно-демократическая мысль периода послереволюционной ситуации — более трезвой; она яснее видела жизненные противоречия, во многом преодолела просветительский утопизм своих предшественников. Сам скептицизм ее являлся залогом нового движения вперед. И этот скептицизм разделяли со Щедриным многие. Так, в «Прологе» Чернышевский устами Волгина говорил о «жалкой нации рабов», о бурлаках, готовых смириться при первом окрике будочника, о своем неверии в близкую революцию. Все это отнюдь не означало отхода от революционно-демократического мировоззрения, а было характерной особенностью этого мировоззрения на определенном этапе его развития.

Возражая на обвинения Зайцева, Щедрин в мартовской хронике «Нашей общественной жизни», чтобы объяснить, чем отличается его отношение к роману Чернышевского от выводов, делаемых из этого романа поклонниками «Русского слова», «вислоухими и юродствующими», обращается за аналогией к учению Фурье. Он говорит, что «вислоухих и юродствующих» «увлекла бы не теория страстей, положенная в основание его (Фурье — П. Р.) универсальной ассоциации, не плодотворная концепция гармонического воспитания и проч., а какие-нибудь *anti-lions* и *anti-réquins*, а какие-нибудь когорты мальчигов, с самоотвержением предающихся очищению отхожих мест и т. п.» (VI, 326—7) <sup>10</sup>.

Обращение к Фурье, для разъяснения того, что казалось Щедрину главным и плодотворным в романе «Что делать?» и что относил он к «произвольной регламентации подробностей», было далеко не случайным. Теория Фурье и роман Чернышевского в восприятии Щедрина тесно связаны между собой. В статье «Гг «семейству М. М. Достоевского .» Щедрин отсылает тех, кто хочет уяснить его подлинное мнение о романе «Что делать?», к своей статье «Как кому угодно»: «Что же касается до моего собственного мнения, то разъяснить его я могу только ссылкой на мое сочинение «Как кому угодно» (VI, 487) В самой же статье «Как кому угодно» о романе Чернышевского ничего не говорится, но в ней идет речь об идеях утопического социализма, «теории страстей» Фурье и пр. Характерно, что автор «Заметок летописца» («Эпоха», 1864., № 10) назвал статью

---

<sup>10</sup> Согласно сложной космогонической теории Фурье, в гармоническом обществе произойдет полное изменение природы, вместо вредных животных появятся их противоположности, полезные для человека (анти-львы, анти-акулы и др.). Неприятные работы в фаланстере, по Фурье, будут добровольно выполнять мальчишки, любящие возиться с грязью.



«Как кому угодно» вариацией «на теорию страстей, положенную в основание универсальной ассоциации». Итак, понимание романа «Что делать?» для Щедрина тесно связано с вопросом об отношении к учению Фурье, к его сильным и слабым сторонам, к «теории страстей». К этому вопросу писатель возвращается неоднократно, в разные периоды своего творчества, причем его точка зрения в основном остается неизменной. О теории Фурье он говорит в «Современных призраках», написанных примерно в то же время, что и «Наша общественная жизнь». По мнению Щедрина, «втискивать человечество в какие-либо новые формы жизни, к которым не привела его сама жизнь, столь же непозволительно, как и насильно удерживать его в старых формах, из которых выводит его история. Поэтому мне кажется, что так называемые утописты (в особенности Фурье и его последователи), доказывавшие необходимость новых общественных оснований, поступали ошибочно, выводя этот вопрос из сферы отвлеченной и регламентируя все подробности его осуществления» (VI, 388)

О регламентации подробностей, вплоть до определения того, кто будет чистить при новом общественном устройстве выгребные ямы, Щедрин говорит и в статье «Как кому угодно». Он отводит, как несущественные, вопросы такого рода, которые задает ему оппонент. Писатель считает, что, «с введением различных технических усовершенствований», потребность в определенных неприятных занятиях будет делаться все меньше (VI, 428), что наивно гадать об этом заранее. Он иронически замечает, что могут найтись желающие и для подобного рода дел: ведь кажется привлекательной для некоторых профессия публициста.

Аналогичные высказывания встречаются у Щедрина и через много лет, совсем в иной период его творчества. Он продолжает утверждать, что «принцип утех — великий принцип, которому суждено вечно пленять человеческие сердца» («Дневник провинциала в Петербурге», XII, 477). К вопросу о силе и слабости утопического социализма писатель вновь возвращается в цикле «Мелочи жизни», написанном в 1886—87 гг., прибегая к тем же примерам, почти к тем же формулировкам, что и в первую половину 1860-х гг. Последнее — свидетельство глубокой их продуманности, важности для писателя. «Старинные утописты, — пишет он, — были вполне правы, утверждая, что для новой жизни и основания должны быть даны новые и что только при этом условии человечество освободится от удручающих его зол» (XVI, 445) Но в то же время Щедрин отмечает и слабость утопических теорий: «Ошибка утопистов заключалась в том, что они, так сказать, усчитывали будущее, уснащая его мельчайшими подробностями < > они думали, что человек сам собой < > при помощи одной доброй воли, может создать свое

конечное благополучие < . > Фурье провидел ненужных антильвов и анти-акул и не провидел ни железных дорог, ни телеграфа < . > Его смущал вопрос об удалении нечистот из помещений фаланстеров, и для разрешения его он прибегнул к когортам самоотверженных, тогда как, в недалеком будущем, дело устроилось проще .» (XVI, 445—6). С. Н. Кривенко вспоминает, что Щедрин в последние годы его жизни часто говорил об утопических социалистах, «особенно о Фурье, с практической стороною учений которого (например, с устройством фаланстеров и т. п.), однако, далеко не был согласен: Признавая и высоко ценя общие положения, всю практическую часть он ставил в зависимость от времени < . > и скептически относился к возможности раз навсегда придумать формы жизни»<sup>10а</sup>

Итак, роман Чернышевского воспринимался Щедриным в русле общего и неизменного в течение многих лет отношения к утопическому социализму, к учению Фурье и его русских последователей. Щедрин видел в романе отражение и сильных и слабых сторон фурьеризма. Само сближение «Что делать?» с теориями Фурье было в достаточной степени закономерным. Известно, что уже осенью 1848 года вольнослушатель петербургского университета, участник кружка Петрашевского, страстный почитатель и пропагандист Фурье А. В. Ханыков познакомил Чернышевского с учением французского утописта. Чернышевский отмечает в дневнике, что читает произведения Фурье. При этом восприятие Фурье Чернышевским во многом перекликается с точкой зрения Щедрина: Чернышевскому кажутся справедливыми основные идеи учения, но он весьма скептически относится к подробностям, к форме выражения идей Фурье. Так, 28-го ноября 1848 г. Чернышевский записывает, что «основа идеи решительно, кажется, справедлива», в то время как «примеры и приложения идей, — кажутся странными или смешными»<sup>11</sup> Читая «Фалангу», он отмечает, что решение в ней вопросов религиозных напоминает реакционный русский журнал «Маяк», но и в ней видит «дельные мысли»<sup>12</sup> «Что говорится об ассоциации, — пишет он далее, — кажется решительно справедливо, только бог знает, le travail attrayant (привлекательный труд — П. Р.) каково»<sup>13</sup>. По мнению Чернышевского, «Фурье своими странностями и чудным беспрестанным повторением одного и того же как-то отвращает, но между тем виден во всем ум решительно во всем новый .»<sup>14</sup> Познакомившись с теорией «страстей», Чернышевский записывает: «вещь не

<sup>10а</sup> М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников, ГИХЛ, 1957, стр. 273.

<sup>11</sup> Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. I, М., 1939, стр. 183.

<sup>12</sup> Там же, стр. 184.

<sup>13</sup> Там же, стр. 186.

<sup>14</sup> Там же, стр. 189.

так нелепа, как казалось с первого раза»<sup>15</sup>. Закончив чтение Фурье, Чернышевский упоминает о «странностях и ограничениях» в его выводах, о «странном виде» выражения мыслей, но одновременно он считает Фурье главой школы, «которая неоспоримо занимает великое место в истории»; он «провозгласил новый принцип — удовлетворения инстинктов», «несколько новых мыслей, которые называют нелепыми, а я нахожу решительно разумными и убежден, что будущее принадлежит этим мыслям»<sup>16</sup> С большим сочувствием говорит Чернышевский о Фурье и позднее, защищая его от нападок прогивников, относя к числу «первоклассных мыслителей»<sup>17</sup>

Приведенные оценки свидетельствуют и о большом влиянии идей Фурье на Чернышевского, и о том, что это влияние не было столь уж безусловным, как казалось Щедрина Тем не менее в щедринском восприятии роман «Что делать?» связывался, в первую очередь, с пропагандой в русской литературе учения Фурье, с его сильными и слабыми сторонами<sup>18</sup> Воздействие идей Фурье и на самом деле весьма отчетливо ощущается в романе, хотя отнюдь не определяет всего его содержания. В тексте «Что делать?» прямо упоминается книга ученика Фурье В. Консидерана «La destinée sociale» («Судьба общества»), которую Лопухов дает читать Вере Павловне, говорится о «сериях» (по Фурье, «серии» — формы организации коллективного труда и общежития) Лопухов неоднократно заявляет, что причиной всех его действий является «выгода»; Вера Павловна говорит, что сама давно думала в духе «теории расчета выгоды прибыли», о которой прочла в книге и т. п.<sup>19</sup> В духе Фурье нарисована и картина будущего общества, вплоть до описания хрустального дворца-фаланстера, до деталей (особая плата за особый стол; дети, живущие отдельно от родителей, выполняющие с удовольствием различные работы и пр.)<sup>20</sup>

Влияние Фурье заметно в какой-то степени и в решениях Чернышевским проблем любви, брака, семьи. Всем этим вопро-

<sup>15</sup> Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников, ГИХЛ, 1957, стр. 191.

<sup>16</sup> Там же, стр. 195.

<sup>17</sup> См., напр. там же, т. VII, стр. 471, 473; т. IX, стр. 355 и др.

<sup>18</sup> Как произведение, пропагандирующее в русском обществе идеи Фурье, рассматривал роман «Что делать?» и Плеханов, который отмечал, что «Чернышевский придал идеям Фурье небывалое до тех пор у нас распространение»; «Картина социалистического общежития нарисована им целиком по Фурье». Одновременно Плеханов считал, что «Чернышевский был совершенно чужд странных фантазий, перемешанных в учении Фурье с гениальными взглядами на историю и современный быт человечества» (Г. В. Плеханов, Избран. филос. произв. в 5 тт., т. 6, М., 1958, стр. 109, 163. Аналогичные высказывания см. на стр. 227).

<sup>19</sup> Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. XI, М., 1939, стр. 63, 65, 66.

<sup>20</sup> Там же, стр. 279, 278. Ш. Фурье, Избран. соч., М.—Л., 1951—1954, т. 3, стр. 279, 411, 413.

сам в учении французского утописта уделялось большое внимание. В первоначальной редакции романа «Что делать?» Чернышевский с большим сочувствием упоминал о картинах будущего общества, нарисованных Фурье: «у какого поэта воображение было сильнее, чем у Фурье? Самые живые картины великих поэтов едва ли так живы и отчетливы, как его описания .»<sup>21</sup> Шедрину же, как отмечалось выше, подобные описания представлялись «произвольной регламентацией подробностей», которая, по мнению сатирика, сказала и в романе Чернышевского. Но основные идеи учения Фурье, которые, по Шедрину, определили главное, наиболее плодотворное в романе «Что делать?» автор «Нашей общественной жизни» с сочувствием принимал. Ему были близки мысли о полной несостоятельности современного устройства, о необходимости коренной перестройки его на новых началах. Шедрин считал ценной «теорию страстей» Фурье, его мысли о «гармоническом воспитании». Речь шла, на первый взгляд, о чисто теоретическом аспекте учения социалистов-утопистов. Но на самом деле многое здесь было связано с сугубо злободневными проблемами русской действительности.

В основе теории Фурье положена мысль о свободе человеческой личности, о праве ее на наслаждение, на удовлетворение своих желаний, потребностей. Гармоническое общество, «прогрессивные серии», «серии по страсти» у Фурье «обеспечивают полное развитие страстям людским .», устанавливая «всеобщее единство», «без какого бы то ни было принуждения и безо всякой иной поддержки, кроме приманки наслаждения»<sup>22</sup>.

В учении Фурье говорилось о недопустимости «никакого принудительного устава»<sup>23</sup>, о том, что «всякое принуждение порождает лживость»<sup>24</sup>. По мнению Фурье, не следует подавлять страсти, потребности, желания, окружая человека частоколом «запретов», «обязанностей», «долга»; надо понять причину человеческих желаний, построить общество так, чтобы желания каждого удовлетворялись без помех для других. Всякое общественное устройство, не обеспечивающее потребностей человека, держащееся на системе запретов и обязанностей, с точки зрения Фурье, — плохое устройство, нуждающееся в коренной перестройке. С этих позиций Фурье резко критикует буржуазный уклад: «напрасно иметь хороший желудок, если нет еды на обед. Тот, у кого нет ни су, осужден на голод, на козвенное удушение чувств»<sup>25</sup>.

Много места в произведениях Фурье занимает вопрос о «воспитании при строе гармонии», о развитии вкусов, склонностей.

<sup>21</sup> Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. XI, стр. 633.

<sup>22</sup> Ш. Фурье, цит. соч., т. I, стр. 105, 202.

<sup>23</sup> Там же, т. I, стр. 235.

<sup>24</sup> Там же, т. I, стр. 188.

<sup>25</sup> Там же, стр. 185—186.

Фурье верит в добрую природу человека, в то, что, поставленный в благоприятные общественные условия, он будет хорош.

В учении Фурье много наивно-утопического, ошибочного, верные идеи переплетаются в нем с религиозно-схоластическими построениями, с мелочно-дробной детализацией и регламентацией. Но основные положения этого учения были прогрессивны. Именно они привлекали в первую очередь внимание Чернышевского, отразились в романе в «теории разумного эгоизма», в рассуждениях о воспитании, о реальной и фантастической грязи и т. п.

Нередко, говоря о «разумном эгоизме», исследователи акцентируют вопрос об его *разумности*. При такой акцентировке, в общем правомерной, не противоречащей замыслу Чернышевского, основное внимание сосредотачивается на том, как должен себя вести человек, чтобы наиболее соответствовать нормам правильно устроенного общежития. Конечно, *долг* оказывается здесь разумно осознанным, добровольно принятым на себя. Но речь идет все же о *долге*, об *обязанностях*. Думается, что для Чернышевского важно не только то, что «эгоизм *разумный*», но и то, что он все же *эгоизм*. Вопрос ставится не только о соответствии человека общественным нормам, но и о соответствии общественных норм человеку. Последнее для Чернышевского чрезвычайно важно. С ним связано отрицание деспотического, государственно-бюрократического устройства царской России. Критика этого устройства, враждебного человеку, — одна из основных тем Чернышевского. Многие его статьи направлены против административного принуждения, бюрократическо-централизаторской регламентации. «По существовавшему своему характеру, — пишет он в статье «Г. Чичерин как публицист», — демократия противоположна бюрократии; она требует того, чтобы каждый гражданин был независим в делах, касающихся только до него < . > каждая область — в своих делах. Демократия требует полного подчинения администратора жителям того округа, делами которого он занимается»<sup>26</sup>. Чернышевский, солидаризуясь с «теорией страстей», уверен, что человек имеет право на счастье, что он, избавленный от административной опеки, освобожденный от многочисленных запретов, предоставленный самому себе, имеющий возможность делать то, что он хочет, не совершит ничего плохого, сумеет прекрасно устроить не только свою собственную судьбу, но и судьбу окружающих, создать удобные для себя и для других формы общежития. Такие мысли полемически перекликались с размышлениями Тургенева о том, что жизнь — не наслаждение, а суровый долг и отречение («Фауст» и др.). Но в первую очередь они были направлены против существующего общественно-государ-

<sup>26</sup> Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. V, М., 1950, стр. 652—653.

ственного устройства. Теория «разумного эгоизма» провозгласила отнюдь не только решение на новых началах семейных и личных дел; она имела вполне определенное политическое звучание.

Эти аспекты романа Чернышевского — наиболее близки Щедрину. Для сатирика чрезвычайно важна проблема насилия над людьми, скованности их государственно-бюрократической регламентацией. Уже в «Губернских очерках» административное устройство Кругогорска отрицается не столько за нарушение в нем законности, сколько за его бесчеловечность. Критика общественного уклада, где все делается по приказу, где самые благие начинания, внедряемые при помощи помпадурства, превращаются в свою противоположность, где человек становится нулем, — основная тема многих зрелых щедринских произведений («История одного города», «Помпадуры и помпадуриши», «Господа ташкентцы» и др.) Естественно, что «теория страстей» Фурье, теория «разумного эгоизма» Чернышевского — особенно близки Щедрину. Его очерк «Как кому угодно» отчетливо свидетельствует об этом. Исследователи обычно связывают с идеями утопического социализма, с учением Фурье заключительную часть его, где идет речь о «присяжных людях безнравственности». Думается, что с «теорией страстей», с «разумным эгоизмом» связан весь очерк целиком, начиная с его названия «Как кому угодно». Не случайно сам Щедрин ссылается на очерк для разъяснения своего отношения к роману «Что делать?». Основная мысль очерка, звучащая с первых его строк и до последних, — отрицание идеи «долга». Писатель иронизирует над людьми, воспринимающими жизнь как «беспрерывную цепь обязанностей», видящих свою цель прежде всего в том, чтобы «исполнять обязанности» (VI, 393, 394); «А так как обязанности < . > разнообразны и многочисленны и < . > ум человеческий неспособен в изобретении для себя новых < . > ясно, что жизнь человека усердного должна равняться поджариванью, на неугасимом огне производимому» (VI, 395) В рассказе «Семейное счастье», входящем в очерк, говорится о несостоятельности семейного *долга*, принципа семейственности (отсюда тянутся нити к «Господам Головлевым»). В целом же Щедрин отрицает в очерке всю систему «краеугольных камней», лежащих в основе существующего общественного устройства, во имя которых совершается «обуздание» человека, задерживается движение вперед. «Всякое общество имеет свои алтари», — замечает сатирик (VI, 393). И он стремится показать, что эти алтари — алтари мнимые. Одним из них, по мысли Щедрина, является принцип государственности, долг перед законом, перед властью. В него не верят даже те, кто всячески поддерживает этот принцип, нужный для того, чтобы держать в повиновении массы. Так, Попков *старший* (на

самом деле он младший, но более высокий чин делает его *старшим*) считает, что «законы эти больше простолюдинов имеют в виду», чтобы «обыватель завсегда для себя узду видел» (VI, 423). Попков готов согласиться с автором, говорящим, что «закон не есть что-либо вытекающее из свойств и требований человеческой природы, а напротив того, есть нечто искусственно придуманное, для обуздания этих свойств и требований» (VI, 423—24). Но он уверен, что такое «обуздание» необходимо, так как «наши страсти и слабости всему злу корень» (VI, 424) По мнению же автора, «долг» выполнять лишь тогда легко и удобно, когда «это долг обоюдный < > *всеобщая* игра обязанностей, а не исключительное бремя, взваленное на плечи одного» (VI, 426)

Общественному устройству, построенному на запретах, обуздании, долге, которые не являясь «обоюдными», ложатся всей тяжестью, главным образом, на плечи одной стороны, «простолюдинов», Щедрин противопоставляет общество, за которое ратуют «присяжные люди безнравственности» (имеются в виду социалисты-утописты, в первую очередь Фурье) Эти люди утверждают, что «долг — пустяки, что нравственность — химера», что в нормальном обществе «никакое дело не может быть непривлекательным, ибо нет того человека, который бы, в данную минуту, не был расположен к какому бы то ни было делу. Надобно, говорят они, только воспользоваться разнообразием человеческих способностей и склонностей и тем почти бесконечным дроблением, которому может подлежать человеческий труд» (VI, 428) «По этой ужасной теории, всякий человек живет не для исполнения своего долга, а для удовольствия; даже дети, малолетние дети составляют свое особое общество .» (VI, 429). Существующее же зло, «взаимное недовольство» людей «происходит вследствие тех принудительных отношений, которые их связывают» (VI, 429). В подобных рассуждениях не трудно узнать основные положения «теории страстей» Фурье, «разумного эгоизма» Чернышевского. В пропаганде этих положений Щедрин и Чернышевский — единомышленники: «практические пути», предлагаемые ими, — различны, но цель оказывается одна. При этом для Щедрина «теория страстей», идеи утопического социализма особенно важны, пожалуй, не с точки зрения выяснения начал, на которых будет строиться новое общество, но, в первую очередь, для критики основ существующего порядка, «краеугольных камней» самодержавно-бюрократической России, с ее регламентацией, административным и всяким другим произволом, подавлением человеческой личности. Эту критику сатирик продолжит позднее в циклах «Благонамеренные речи», «Господа Головлевы», «Круглый год». Нити, связывающие очерк «Как кому угодно» с названными произведениями, заметны весьма отчетливо. Сам Щедрин сбли-

жал замысел этих произведений с учением Фурье, с раздумьями о романе «Что делать?», противопоставляя в письме Е. И. Утину от 2-го января 1881 г. «началам», во имя которых ведутся «обуздания», принципы свободы, равноправности, справедливости: «Читая роман Чернышевского «Что делать?», я пришел к заключению, что ошибка его заключалась именно в том, что он чересчур задался практическими идеалами < > можно ли назвать указываемые в романе формы жизни окончательными? Ведь и Фурье был великий мыслитель, а вся прикладная часть его теории оказывается более или менее несостоятельной, и остаются только неумирающие общие положения. Это дало мне повод задаться более скромною миссией, а именно спасти идеал свободного исследования, как неотъемлемого права всякого человека, и обратиться к тем современным «основам», во имя которых эта свобода исследования попирается < > это и сделано мною в «Благонам[еренных] речах». Я обратился к семье, к собственности, к государству и дал понять, что в наличности ничего этого уже нет. Что, стало быть, принципы, во имя которых стесняется свобода, уже не суть принципы даже для тех, которые ими пользуются. На принцип семейственности написаны мною «[Господа] Головлёвы». На принцип государственности — «Круглый год» (XIX, 185—186).



## ЛЕОНИД АНДРЕЕВ И МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР

В. И. Беззубов

Драматургия занимает в творчестве Леонида Андреева, как по своему объему, так и по значению, очень большое место. Многие его пьесы становились «гвоздями сезона» и вызвали огромный по тем временам общественный и литературно-театральный резонанс: многочисленные критические статьи и рецензии в журналах и газетах, лекции, диспуты, литературные суды, пародии. И это была не только дань моде. Андреев поднимал в своих пьесах острые и сложные проблемы, которые волновали широкие слои русской общественности. Именно в драматургии определилась наиболее ярко новаторская сущность андреевского творчества. И поэтому абсолютно невозможно ставить и разрешать вопросы об особенностях творчества Андреева, о его месте в общественно-литературной борьбе начала XX века, не рассматривая его драматургии, его театральные взгляды, его взаимоотношений с ведущими театрами. Однако, в настоящей работе нет никакой возможности рассмотреть весь круг вопросов, связанных с театром Леонида Андреева. Ограничимся поэтому лишь рассмотрением взаимоотношений Андреева с Московским Художественным театром, с которым он был наиболее тесно связан.

Московскому Художественному театру принадлежит выдающаяся, революционная роль в истории развития русского сценического искусства. С первых же дней существования молодой театр ярко раскрыл свою новаторскую сущность, стал театром подлинной художественной правды, проводником демократических идей в театральном искусстве. Московский Художественный театр родился в эпоху начавшегося общественного подъема, отразив в своем творчестве настроения и стремления широкого общедемократического движения в России.

В борьбе против театральной рутины и фальши основатели и руководители Московского Художественного театра К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко выступили как «буйные сектанты», как подлинные новаторы, на многие годы определившие пути развития сценического искусства. Их новатор-

ская деятельность имела необыкновенно глубокий и разносторонний характер, она охватила почти все сферы многообразного и сложного искусства театра. Их художественные принципы не утратили своего значения и в настоящее время, вызывая, как и ранее, живые творческие дискуссии<sup>1</sup>

Истории Московского Художественного театра, творческой деятельности К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко посвящена большая исследовательская, критическая и мемуарная литература<sup>2</sup>. Книги и статьи написаны даже по отдельным постановкам Художественного театра<sup>3</sup>. Однако для многих современных исследований по истории Художественного театра за 1898—1917 гг характерно рассмотрение достижений театра в некотором отрыве от литературной борьбы эпохи, от развития драматургии этого периода. Включение в репертуар театра пьес современных драматургов (после смерти Чехова и временного отхода Горького от театра) обычно оценивается как «ошибка» и «заблуждение»<sup>4</sup>. Настоящих творческих успехов в этот период, как полагают некоторые исследователи, театр добивался лишь в постановках русской классики. Прямо об этом пишет В. Я. Виленкин: «Взлеты Художественного театра

---

<sup>1</sup> См.: Вл. Прокофьев, В спорах о Станиславском, М., «Искусство», 1962.

<sup>2</sup> См.: Московский Художественный театр. Исторический очерк его жизни и деятельности, тт. I, II, М., изд. журнала «Рампа и жизнь», 1913—1914; Н. Эфрос, Московский Художественный театр 1898—1923, М.—П., ГИЗ, 1924; Ю. Соболев, Вл. И. Немирович-Данченко, П., Худ. изд-во «Светозар», 1918; В. Волькенштейн, К. С. Станиславский, изд. 2-е. Л., «Academia», 1927; Ю. Соболев, Московский Художественный театр. XXX лет исканий и работы, Театропечать, 1929; Ю. Соболев, Московский Художественный театр, М.—Л., «Искусство», 1938; В. Я. Виленкин, Вл. И. Немирович-Данченко, М., 1941; Л. М. Фрейдкина, Владимир Иванович Немирович-Данченко, М.—Л., «Искусство», 1945; Н. Абалкин, Система Станиславского и советский театр, М., «Искусство», 1954; М. Н. Строева, Чехов и Художественный театр, М., «Искусство», 1955; О творческом наследии Вл. И. Немировича-Данченко, М., ВТО, 1960; Л. Фрейдкина, Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, Летопись жизни и творчества, ВТО, 1962; Станиславский. Писатели, артисты, режиссеры о великом деятеле русского театра, М., «Искусство», 1963 и др.

<sup>3</sup> См.: Н. Е. Эфрос, «На дне», Пьеса М. Горького в постановке Московского Художественного театра, М., ГИЗ, 1923; Б. Росточкин, Н. Чушкин, «Царь Федор Иоаннович» на сцене МХАТ, М.—Л., ВТО, 1940; А. И. Роскин, «Три сестры» на сцене МХАТ, Л.—М., 1947; И. Н. Базилевская, «Мещане» М. Горького в постановке Московского Художественного театра, в сб.: Ежегодник Московского Художественного театра 1949—1950, М., «Искусство», 1952; И. Базилевская-Соловьева, «Доктор Штокман» на сцене МХТ, в сб.: Ежегодник Московского Художественного театра 1951—1952, М., «Искусство», 1956 и др.

<sup>4</sup> См.: П. Марков, Вл. И. Немирович-Данченко, в кн.: Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. I, М., «Искусство», 1952, стр. 24—25; В. Виленкин, Письма К. С. Станиславского, в кн.: К. С. Станиславский, Собр. соч. в 8 тт. т. 7, М., «Искусство», 1960, стр. 19.

в те трудные годы были связаны с новым рождением на его сцене русской драматургической классики»<sup>5</sup>

Между тем, достаточно хорошо известно, что как Вл. И. Немирович-Данченко, так и К. С. Станиславский придавали огромнейшее значение современному репертуару. Еще до открытия театра — 21 июня 1898 года — Вл. И. Немирович-Данченко писал К. С. Станиславскому: «Если театр посвящает себя исключительно классическому репертуару и совсем не отражает в себе современной жизни, то он рискует очень скоро стать академически мертвым»<sup>6</sup>. О том же он писал в августе 1912 г. — через 14 лет: «Я остаюсь при убеждении, что если мы все время будем идти по чистенькой дорожке «Мудреца» (Пьеса А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» — В. Б.) Тургенева и Мольера, то мы скоро станем «вчерашним театром» < .>. Когда театр перестает «беспокоить» и злить, — он катится вниз. Может быть, в нем искусство и на высоте, но он мертво в своем искусстве, становится классическим, и живая жизнь протекает, обходя его»<sup>7</sup>. А некоторые исследователи упорно пытаются превратить Художественный театр именно в такого рода «классический», «вчерашний театр»<sup>8</sup>, хотя хорошо известно, что многие постановки пьес современных драматургов имели настоящий большой успех и сыграли определенную роль в истории театра.

В результате некоторой недооценки роли и значения пьес современных авторов для развития искусства МХТ живые творческие связи театра с литературой этого периода изучены еще недостаточно. Художественному театру отводится, в основном, пассивная роль выдающегося интерпретатора литературных произведений, а он с не меньшим успехом выполнял роль законодателя в литературе. Он не только шел в ногу с развитием современной драматургии, вместе с ней пережив даже крайние увлечения, но и оказывал сильное воздействие на формирование ее идейно-эстетических принципов.

---

<sup>5</sup> В. Виленкин, Качалов, М., «Искусство», 1962, стр. 57—58.

<sup>6</sup> Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. 2, М., «Искусство», 1954, стр. 119.

<sup>7</sup> Цит. по кн.: Л. Фрейдкина, Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. Летопись жизни и творчества, М., ВТО, 1962, стр. 287.

<sup>8</sup> Против недооценки значения современной драматургии на сцене МХТ справедливо возражает Т. Бачелис в очень интересной статье «Режиссер Станиславский»: «Чехов сделал Художественный театр театром современной литературы и реальность на сцене научил понимать прежде всего как реальность настоящего времени, реальность современной жизни. «Жизнь человека», как и «Драма жизни», как и «Синяя птица» и т. д. — все это были произведения современной драматургии. А биографы склонны принимать во внимание у Станиславского (после смерти Чехова) только постановки русской классики, возвращавшей его, якобы, на «исконный путь» (Т. Бачелис, Режиссер Станиславский. — «Новый мир», 1963, № 1, стр. 206).

Московский Художественный театр по праву занял в начале XX века ведущее положение, и поэтому почти все драматурги мечтали увидеть свои пьесы на сцене именно этого театра. Леонид Андреев, например, прежде чем напечатать или отдать в какой-либо театр свою новую пьесу, неизменно посылал ее в Художественный театр Немировичу-Данченко. 12 января 1908 года Андреев писал Немировичу-Данченко: «Я уже говорил, что для меня предпочтительнее провалиться в Художественном театре, чем иметь успех в ином — и еще раз повторю искренне и правдиво: для всякого художника, кто бы он ни был, честь быть поставленным в Художественном театре»<sup>9</sup> Предлагали свои пьесы Художественному театру также Найденов и Чириков, Блок и Сологуб. И совершенно ясно, что каждый из них, стремясь увидеть свои пьесы на сцене МХТ, должен был в той или иной мере учитывать направление творческих поисков театра.

Из крупных драматургов одно время очень близок был к Московскому Художественному театру Леонид Андреев. Сохранившаяся переписка Андреева с Немировичем-Данченко (к сожалению, не опубликованная) позволяет довольно полно восстановить сложный характер взаимоотношений драматурга с Художественным театром и его руководителями. Выступая 28 февраля 1921 года на одном из «творческих понедельников» в театре с сообщением об Андрееве, вспоминая о творческих связях с покойным писателем, Вл. И. Немирович-Данченко говорил: «Леонид Андреев любил Художественный театр очень давно, он был им, как бы это сказать, ошеломлен сразу, еще в пору молодости Художественного театра <...>. Эта любовь продолжалась непрерывно. Затем он начал писать пьесы с мечтой ставить их в Художественном театре, а затем он же любил Художественный театр не только как его поклонник, не только как драматург, который хочет там ставить свои пьесы, но как писатель, который хочет приблизиться к театру и актерам настолько, чтобы писать то, что театру нужно»<sup>10</sup>

На сцене Художественного театра было поставлено четыре пьесы Л. Андреева (по количеству постановок Андреев занимает в дореволюционном репертуаре театра второе место после Чехова) Постановки «Жизни человека» и «Анатэмы» были признаны крупными достижениями Художественного театра. В. И. Качалов в «Анатэме» и Л. М. Леонидов в «Мысли» создали образы большой впечатляющей силы.

Становление Андреева-драматурга совершалось под прямым

---

<sup>9</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.—Д., № 3143/1.

<sup>10</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.—Д., № 7291/1—2.

влиянием Московского Художественного театра<sup>11</sup>. «Не будь Художественного театра, я, вероятно, и не подумал бы писать пьес»,<sup>12</sup> прямо заявлял Андреев летом 1906 года, задолго до первой постановки его пьесы на сцене МХТ

Однако, несмотря на все это, взаимоотношения Андреева с Московским Художественным театром по-настоящему еще не привлекали внимания исследователей. Отдельные упоминания о постановках андреевских пьес, в основном, служат для того, чтобы высказать мнения об «ошибках» и «заблуждениях» Художественного театра. Следует при этом добавить, что оценки постановок андреевских пьес на сцене МХТ даются обычно без учета мнений тогдашней театральной критики.

Между тем, исследование творческих связей Московского Художественного театра и Л. Андреева, с одной стороны, позволит более полно осветить сложный период истории театра, а также более подробно рассмотреть вопросы о месте, роли и значении современной драматургии в творческой практике театра в предоктябрьское десятилетие (1907—1917). С другой стороны, исследование этой темы необыкновенно важно для конкретного изучения драматургии Л. Андреева, для исторически правильной и объективной характеристики его идейной и творческой эволюции, для определения его позиции в литературной борьбе начала XX века.

## 1.

Леонид Андреев увлекся Художественным театром еще в то время, когда работал сотрудником московской газеты «Курьер» и писал фельетоны под псевдонимом Джемс Линч. Он был не только восторженным почитателем молодого театра, но и активным пропагандистом и защитником его искусства. 15 октября 1900 года он написал ко второй годовщине открытия Московского Художественного театра небольшую заметку, в которой очень ярко охарактеризовал его значение. В своей заметке

---

<sup>11</sup> На это уже указывали историки Художественного театра. «Андреев-драматург несомненно рожден Художественным театром и воспитан Немировичем-Данченко, — писал Ю. Соболев. — Он целиком — его создание, его большое увлечение» (Ю. Соболев, Вл. И. Немирович-Данченко, П. «Светозар», 1918, стр. 87). Об этом же писал Н. Е. Эфрос: «Если он (Художественный театр — В. Б.) принял драматургию Чехова, до него родившуюся, и лишь дал ей шире беспрепятственно развиваться и окрепнуть, — то драматургию М. Горького и Леонида Андреева он и вызвал к жизни. Писателями для сцены оба они стали под несомненным и решающим воздействием Художественного театра, в нем ощутили неодолимую потребность быть драматургами» (Н. Эфрос, Московский Художественный театр 1898—1923, М.—П., ГИЗ, 1924, стр. 266).

<sup>12</sup> Неизданные письма Леонида Андреева, «Уч. зап. Тартуского гос. ун-та», вып. 119, Тарту, 1962, стр. 386.

Андреев писал о косной, чиновничьей атмосфере, царившей в столичных театрах до появления Художественного. «Спокойное и благодатное то было время, — иронизирует Джеймс Линч. — Чиновники, согласно полученной им повестке, с половины восьмого до половины двенадцатого старательно и даже с чиновничьим жаром выполняли предписания литературного начальства и набело переписывали «Гамлетов» и «Первых мух»; другие чиновники внимательно и не без удовольствия взирали на их деятельность, а третьи, тоже чиновники, писали на другой день доклад и то слегка похваливали, то слегка поругивали. «Идеалы» были достигнуты, и, как всегда в этих случаях бывает, хотелось не то спать, не то с кем-нибудь подраться.»<sup>13</sup>

Заслугу Художественного театра Андреев видел в том, что «он разбудил спящих и под мантией Гамлета обнаружил фалдочки вицмундира» (6, 320). Андреев одним из первых указал на огромное общественное значение Московского Художественного театра, на его революционную роль. Роль театра, отмечал он, отнюдь не ограничивается новаторством в области театрального искусства. Художественный театр первым начал борьбу за новые формы жизни, он стал зачинателем борьбы с «рутиной, спячкой и застоём вообще». «Быть может, меня упрекнут в преувеличении, — писал Андреев в начале февраля 1901 года, — но я не могу, не умею ограничить роли этого театра только тем, что он сумел хорошо поставить «Чайку» и «Потонувший колокол» и, как про него выражаются, открыл двери в область нового искусства. В первые дни его существования оно, пожалуй, так и было — был театр, и был он оригинален и свеж, и одни его очень хвалили, а другие очень бранили. Только. Но проходит время; все глубже и глубже входил театрик в жизнь и, как острый клин, колот ее надвое: одно то, что против Художественного театра, и другое то, что за него. Как-то незаметно из-за вопросов чистого искусства, вопросов специально театральных и иногда даже режиссерских стали показываться загадочные физиономии вопросов более серьезного характера и уже общего порядка. И чем яростнее разгоралась брань, чем больший круг людей захватывала она, тем более и тем яснее Художественный театр претворялся в то, что он есть на самом деле — в символ. Да, он символ, как символ тот иногда даже малоценный кусок материи, который, будучи привязан к древку представляет собой знамя — «священную хоругвь». И Художественный театр есть знамя, принцип, та загадочная, но необходимая вещь, не во имя которой, а под покровом которой люди борются за самые дорогие свои интересы»<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Леонид Андреев, Полн. собр. соч., т. 6, СПб., издание т-ва А. Ф. Маркс, 1913, стр. 320. В дальнейшем всюду в скобках указываются том и страницы (арабскими цифрами) данного издания.

<sup>14</sup> James Lynch, Мелочи жизни. — «Курьер», 1901, № 35, 4 февраля.

Говоря о борьбе «за самые дорогие свои интересы», о разгорающейся «брани», о расколовшейся «надвое» жизни, противопоставляя два борющихся лагеря, Андреев вкладывает в эти слова революционный смысл. В статье чувствуется желание Андреева направить и Художественный театр на путь прямого социального, общественного служения. «Едва ли сам Художественный театр, — писал Андреев, — в лице главных его деятелей сознавал при своем возникновении и предвидел ту выдающуюся роль, какую ему пришлось выполнить в истории русской общественности < > У театра были свои задачи, правда, новые и прогрессивные, но все же узко-театральные»<sup>15</sup> Андреев отнюдь не упрекал театр за отсутствие сознательного пафоса общественности: «И если Художественный театр выполнил больше, чем думал дать, — это ни мало не препятствует чувству благодарности, любви и уважения, которые питают к нему все те, кто на свой образец и в своей сфере ищет все той же неизменно светлой правды».<sup>16</sup> Однако, настойчиво подчеркивая общественную роль театра, Андреев, несомненно, стремился направить его творческую деятельность именно по этому пути. Наиболее определенно он высказал свое пожелание 14 октября 1901 года: «Ожидают многого и думают, что вместе с Горьким в репертуар Художественного театра войдет живая жизнь, энергичным просветителем которой является упомянутый писатель — «буревестник», как назвали его в одной критической статье».<sup>17</sup>

Андреев совершенно справедливо утверждал, что Художественный театр, решая в первую очередь задачи «узко-театральные», смог сыграть выдающуюся общественную роль благодаря революционному подъему, начавшемуся в стране. Художественный театр рожден общественным подъемом. Своим успехом он в значительной мере обязан ему. «А более всего обязан театр своим успехом тому, — писал Андреев, — что, как яичко к Христову дню, он явился как раз во время для того, чтобы нанести последний удар некоторым отживающим течениям. Смелый, добрый и яркий, он встал грозным *temento mori* сперва перед омертвевшей рутинной всех иных драматических (и даже оперных; даже балета коснулось его влияние) театров, а затем перед рутинной, спячкой и застоём вообще»<sup>18</sup>.

Вся публицистика Андреева этого периода по своему духу и звучанию носила боевой, наступательный характер. Высмеивая в своих статьях и фельетонах «российских интеллигентов» и «настроенников», «заштатных россиян», «людей теневой сторо-

---

<sup>15</sup> James Lynch, Мелочи жизни. — «Курьер», 1901, № 35, 4 февраля.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Джемс Линч, Мелочи жизни. — «Курьер», 1901, № 284, 14 октября.

<sup>18</sup> «Курьер», 1901, № 35, 4 февраля.

ны», Андреев прямо призывал к борьбе за новые формы жизни, призывал к общественной активности. Этот прямой публицистический пафос пронизывает и все отзывы Андреева о постановках Художественного театра. С позиций общественной активности он оценивал как отдельные спектакли, так и всю творческую деятельность театра.

Андреев, например, отрицательно отнесся к пьесе Вл. И. Немировича-Данченко «В мечтах», поставленной на сцене МХТ 21 декабря 1901 года. Главным объектом критики стал герой этой пьесы Костромской. Характеризуя Костромского, Андреев писал: «Это философ и поэт «мечты» < . >. Он герой и даже в некотором роде как бы пророк, рекомендуемый человечеству новые пути. И появившись этот герой несколько лет тому назад, он, чего доброго, имел бы успех, и слабые стороны его жизненна-вистнической философии остались бы незамеченными. Но г. Немирович-Данченко опоздал. Весьма прискорбно запоздал, ибо его мнимый пророк оказался попросту уволенным в чистую инвалидом, что немедленно и без колебаний признали как зрители, так и критика»<sup>19</sup> Костромской, для Андреева, — один из многочисленных представителей «заштатных россиян», «людей теневой стороны».

Пьесе Вл. И. Немировича-Данченко и характеристике Костромского отведена в андреевском фельетоне лишь небольшая заключительная часть. Смысл фельетона отнюдь не сводится к развенчанию мнимого героя — Костромского, а намного шире и глубже. (Кстати, в собрании сочинений Андреева этот фельетон под названием «Люди теневой стороны» был перепечатан без заключительной части, в которой говорится о пьесе Вл. И. Немировича-Данченко «В мечтах»). Костромской явился лишь примером «человека теневой стороны» Пьеса Вл. И. Немировича-Данченко послужила Андрееву поводом для выступления против «жизненна-вистнической философии», дала ему возможность выразить свои «весенние» настроения и надежды. В начале фельетона Андреев нарисовал аллегорическую картину «весны» и показал, как отношение к весне и весеннему солнцу разделило людей на два противоположных лагеря. «Люди теневой стороны», «заштатные россияне» не любят и боятся весеннего яркого солнца. «Настоящее солнце, говорят они, взойдет еще не скоро, а вернее никогда не взойдет, а это, что сейчас посылает какие-то стрелы, обманчивое весеннее солнце, которому нельзя верить. И тепло его обманчиво и опасно: ведь никогда не бывает так много больных насморком, как весной» (6, 178). Иронизируя над «людьми теневой стороны» и пропагандируя «весну», Андреев утверждал: «Сейчас песенка пессимизма спета, и какие бы новые мотивы для нее не придумы-

---

<sup>19</sup> «Курьер», 1901, № 360, 30 декабря.



вать, она даже в исполнении величайшего артиста прозвучит фальшью. Я имею в виду конечно, не научный пессимизм, далекий от жизни, а пессимизм обывательский» (6, 179). Можно думать, что такой именно «фальшью» прозвучала для Андреева со сцены Художественного театра пьеса Вл. И. Немировича-Данченко «В мечтах». В целом же он считал Художественный театр крупной силой в борьбе с обывательским пессимизмом «людей теневой стороны».

Андреев утверждал, что на сцене МХТ в предельно правдивом освещении потеряли свою притягательную силу, свой общественный ореол представители «хандры и утонченно тоскливых чеховских настроений». Рассказав об актере, так ярко и правдиво игравшем роль Яго, что возмущенные его подлостью зрители открыли по нему стрельбу и отстрелили нос, Андреев писал: «И громкие выстрелы были выразительнейшими аплодисментами Шекспиру и актеру — и величайшим и строжайшим отрицанием тех нравственных начал, носителем которых был Яго. И вот такую же службу выполнил по отношению к чеховским героям и хмурым людям Художественный театр — и в этом уже прямая заслуга. < > Как зрелище напоенного илота отучало спартанцев от пьянства и внушало к нему отвращение, как талантливое изображение негодяя Яго будило чувство чести, — так и печальнейшие чеховские драмы, с жестокой правдивостью впервые представшие перед глазами удрученных зрителей, явились невольными проводниками бодрости. Да, бодрости, той самой милой бодрости, которая должна стать девизом».<sup>20</sup>

Андреев, как известно, не согласился с установившейся в критике трактовкой чеховских пьес как произведений мрачных, безысходно-пессимистических.<sup>21</sup> В отличие от большинства критиков, упорно продолжавших говорить о Чехове как о певце «сумерок» и «хмурых людей», Андреев уловил в его пьесе «Три сестры» страстную «тоску о жизни» и «призывный клич»: «К свету! К жизни, свободе и счастью!» (6, 325) Он считал, что в исполнении «художественников» пьесы Чехова зазвучали совершенно по-новому, что «дивная неподражаемая постановка чеховских вещей на сцене Художественного театра была первой и а с т о я щ е й критической статьей о нем — яркой, беспощадной, правдивой.»<sup>22</sup>

Осмысляя идейную заостренность постановок чеховских пьес в духе «милой бодрости», Андреев здесь так же, как в определении общественной роли театра, подчеркивал «ненамерен-

<sup>20</sup> «Курьер», 1901, № 35, 4 февраля.

<sup>21</sup> Более подробно об отношении Андреева к Чехову и «чеховским героям» см. в моей статье: А. Чехов и Леонид Андреев. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 139, Тарту, 1963, стр. 196—204.

<sup>22</sup> «Курьер», 1901, № 35, 4 февраля.

ность», «невольность» подобной трактовки. Ему казалось, что «жесточкая правдивость», которой добивается театр в изображении жизни на сцене, сама по себе, невольно, без сознательного целеустремления подводит именно к такой идейной направленности. Ту же «ненамеренность» видел он и в выборе репертуара. «И «Доктор Штокман», ненамеренно, конечно, сопоставленный на той же сцене с драмами А. П. Чехова и в гениальной игре г. Станиславского давший живое воплощение вечной, неунывающей бодрости и силы духа, нанес последний удар беспросветным российским настроенникам»,<sup>23</sup> — писал он.

Указывая на «ненамеренность» в выборе и общественно-актуальной трактовке пьесы Ибсена, Андреев был довольно близок к истине. К. С. Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» совершенно ясно говорит о том, что в постановке «Доктора Штокмана» они не преследовали никаких сознательных общественных целей: «Быть может, и самый выбор пьесы и самый характер исполнения роли были интуитивно подсказаны тогдашним настроением общества, общественной жизнью страны, которая жадно искала героя, бесстрашно говорящего правду, воспрещенную властями и цензурой. Но мы, исполнители пьесы и ролей, стоя на сцене, не думали о политике. Напротив, демонстрации, которые вызывались спектаклем, явились для нас неожиданными».<sup>24</sup>

«Сопоставив» пьесу Ибсена с драмами Чехова, Андреев с тех же позиций общественной активности в данном случае отдает как бы некоторое предпочтение произведению норвежского драматурга. Но на самом деле его отношение к «Доктору Штокману» было сложным. В конце октября 1900 года Андреев написал большой фельетон «Диссонанс», посвященный премьере «Доктора Штокмана» в Художественном театре (премьера пьесы Ибсена состоялась 24 октября 1900 г.). Он ярко описывает восторженный подъем, охвативший зрителей во время спектакля. Зрители настолько живо переживают все происходящее на сцене, что «перестают быть спокойными зрителями, и в зале рождается новая толпа: толпа героев, толпа защитников права и справедливости, толпа, всей своей сокрушающей силой готовая ринуться на врагов Штокмана и грудь грудью сцепиться — с артистами» (6, 332). Такая живая реакция зрителей, как отмечал Андреев, была обусловлена, в первую очередь, «чудной правдивостью» игры Станиславского,<sup>25</sup> всей постановкой, кото-

---

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> К. С. Станиславский, Собр. соч. в 8 тт., т. 1, М., «Искусство», 1954, стр. 250.

<sup>25</sup> Андреев подробно описывает впечатление от первого появления на сцене доктора Штокмана-Станиславского: «Штокман (мне невольно хочется прибавить «господин», — так трудно поверить в недействительность, в небытие этого человека) только еще вошел, он только еще сказал несколько

рая открыла «квартиру д-ра Штокмана со всей ее поразительно переданной интимностью жилища частного лица, недоступного посторонним» (6, 331) Театр, однако, не остановился на поразительно-правдивом и даже интимном показе «жилища частного лица», на воспроизведении быта. Идейная, захватывающая сила спектакля — в том, что театру удалось подняться над бытом, над изображением частной, интимной жизни, удалось через быт придти к глубоким обобщениям<sup>26</sup>. «В четвертом акте сила внушения, волнами идущего со сцены в зрительную залу, достигает высшего напряжения. Драма одного человека превращается в драму всего человечества. На глазах возмущенных зрителей под натиском безумной, эгоистичной, ослепленной толпы гибнет сама честь, сама справедливость и истина. Штокман вырастает. Он уже не главный доктор купален, живущий там-то и на днях купивший скатерть на круглый стол, — он страждущий дух самого человечества, изнывающего в частых сетях пошлости, глупости и грошовой злобы» (6, 331)

Высоко оценив постановку Художественного театра и игру Станиславского, отметив огромное возбуждающее и очищающее<sup>27</sup> воздействие спектакля на зрителей, Андреев, тем не менее, не до конца принимает «Доктора Штокмана». Доктор Штокман неприемлем Андрееву, прежде всего, своим индивидуалистическим пафосом, прославлением «интеллигентного меньшинства»: «Право только меньшинство, потому что только меньшинство умно и благородно. Вы лжете, что грубая масса, чернь, имеет

---

«домашних» слов, а вы уже видели его всего, как на ладонке, уже знали, что за дивно-светлая, наивно честная и глубоко любящая душа сидит в длинном теле этого ученого с его добродушной конфузливой близорукостью. быстрой, топающей, нащупывающей землю походкой и бесконечно-милой светливостью домовладыки, наивно, по-девичьи влюбленного в свое крохотное, свежееиспеченное хозяйство. И вы уже всем сердцем любили его, как старого, немного смешного друга, как живое воплощение всего человечески-светлого, о чем в ненастные ночи тоскует ваша душа, и в чистых звуках его счастливого смеха вы уже чувствовали трагические нотки: ведь не на радость осуждены такие люди. < > Если бы с такой чудной правдивостью на сцене был изображен не честный человек, а негодяй, не поручусь за то, что публика сумела бы сохранить хладнокровие и не вытолкать его за двери. За себя, во всяком случае, не ручаюсь, и г. Станиславский пусть подумает об этом на будущее время» (6, 331).

<sup>26</sup> На это уже указывалось в исследовательской литературе. «Анализируя режиссерскую партитуру «Доктора Штокмана», мы получаем возможность проследить, как героическое начало пьесы раскрывается предельно реалистически, «бытовыми» средствами», — писала, например, в статье ««Доктор Штокман» на сцене МХТ (1900)» И. Базилевская-Соловьева (Ежегодник МХАТ 1951—1952, М., «Искусство», 1956, стр. 333).

<sup>27</sup> Андреев писал: «Разве не дорого пережить такой момент духовного очищения и потом на всю, быть может, жизнь запомнить, что хоть несколько минут тебе удалось жить, чувствовать и мыслить, как человеку, а не бляеть и вертеть угодливым хвостом, как одному из великого стада» (6, 332).

такое же право осуждать и санкционировать, советовать и управлять, как немногие представители интеллигентного меньшинства» (6, 332). Андреев при этом спешит подчеркнуть, что нельзя отождествлять «грубую массу, чернь» с народом. Правда, и Ибсен в своей пьесе пытается оговорить, что «чернь, масса, толпа» — это не «истинное ядро народа» «Чернь не что иное, — заявляет доктор Штокман, — как сырой материал, из которого народ должен создать народ». <sup>28</sup> Однако, противопоставляя «сплоченному большинству» «аристократов духа», Ибсен все-таки совершенно определенно стоит на позициях индивидуалистических, что в этот период неприемлемо для демократически настроенного Андреева.

Интеллигентный герой андреевского фельетона, разговарившись после представления с извозчиком, пытается «применить на практике» слова доктора Штокмана: «— Ты знаешь, кто ты? Ты — чернь, ты дворяга: ты представитель тупого и бессмысленного большинства!»

— Воля ваша, — обижается немного малый и отворачивается.

— Ты знаешь, — продолжаю я, — что сейчас в Каретном ряду такие вот, как ты, погубили самого лучшего человека, какого я видел когда-либо?

— Никак нет, это не мы, — протестует извозчик. — Намедни я вот тоже одного господина с Зацепы вез. Говорил ничего, вот как и вы, а потом как меня по шее — вда-а-рит. А мы что, мы никого не трогаем.

— Значит, это не вы?

— Нет, может, господа, аль купцы по пьяному делу Это, бывает» (6, 333)

Герой андреевского фельетона остро чувствует «мучительный диссонанс». С одной стороны, он видит интеллигентную толпу на премьере пьесы Ибсена в Художественном театре, толпу праздничную, восторженную, восклицающую в антрактах: «Гениально», «Исторический вечер», «Это что-то невероятное», «Голову фильтрует!», «Как они только могут говорить против этого театра!» (6, 332) С другой стороны, — извозчик, который был «так чужд вопросам искусства», который ничего не знал о театре, «о котором говорит вся Москва» (6, 330). Думая об извозчике, который ни разу в жизни не был в театре, о «зверях и дворягах», «о той пропасти, которая отделяет их от нас, возвышенно-одиноким в нашем гордом стремлении к истине и свободе», герой вдруг почувствовал, как в нем «вспыхнула ненависть к д-ру Штокману» (6, 333). В сложности андреевского отношения к «Доктору Штокману» отразился общий для демо-

---

<sup>28</sup> Генрик Ибсен, Собр. соч. в 4 тт., т. 3, М., «Искусство», 1957, стр. 605.

кратически настроенной интеллигенции взгляд на пьесу Ибсена. Как вспоминал Вл. И. Немирович-Данченко, на представлении «Доктора Штокмана» в Петербурге, состоявшемся вечером после знаменитой студенческой демонстрации у Казанского собора, одна девушка говорила: «Ведь эта пьеса («Доктор Штокман») по ее политической тенденции совсем не наша. Казалось бы, нам надо свистать ей. Но тут столько правды, и Станиславский так горячо призывает к верности самому себе, что для нас этот спектакль и праздник, и такой же «день», как манифестация у Казанского собора.»<sup>29</sup>

Демократизм Андреева проявился в фельетоне не только в отношении к индивидуалистической позиции доктора Штокмана, но и в критической оценке «интеллигентного меньшинства». Он иронизирует над «сплошной гармонией», царящей в театре, над «стадным подъемом», с каким интеллигентная толпа встречает слова доктора Штокмана о «правах меньшинства». Да, интеллигентная толпа, заполнившая театр, способна стать под влиянием высокого искусства толпой «защитников права и справедливости», но, «к сожалению, только на эти минуты» (6, 332). В эти минуты все забывают, что «сами они — великие грешники перед свободой, правом и справедливостью, и что не раз, быть может, каждый из них бросал камнем в такого же д-ра Штокмана и своей глупостью да пошлостью, как пуховой подушкой, душил его» (6, 332). Вспомним при этом, как запротестовал извозчик, когда ему сказали, что такие, как он, погубили самого лучшего человека: «Никак нет, это не мы. < . > Нет, может, господа, аль купцы по пьяному делу». Так, парадоксально повернув вопрос о «грубой массе, черни», Андреев подводит к мысли, что театр будит не тех, кого надо, не настоящих героев, способных не только на минуту стать защитниками свободы, права и справедливости. В этом контексте совершенно особый, важный смысл получает как бы случайно оброненная Андреевым фраза о высоком подъеме, «какой дал всем присутствующим «Доктор Штокман» в исполнении артистов Художественного (но не общедоступного) театра» (6, 330)

«Мучительный диссонанс» проявился и в том, что «возвышенные наслаждения» от искусства Художественного театра получает лишь интеллигентное меньшинство, в то время как большинству народа театр недоступен. Мы теперь знаем, что Московский Художественный театр был вынужден, чтобы сохранить себя, отказаться от выдвинутого им вначале принципа общедоступности из-за материальных затруднений и под пря-

---

<sup>29</sup> Вл. Ив. Немирович-Данченко, Из прошлого, «Academia», 1936, стр. 251. Любопытно будет привести также отзыв Л. Н. Толстого о «Докторе Штокмане»: «Нет, не хорошо. Очень уж он, этот доктор Штокман, чванный» (там же, стр. 356).

мым полицейским давлением.<sup>30</sup> В фельетоне Андреева звучит не только сожаление по этому поводу, но и прямая критика театра. Он и в дальнейшем не раз будет критически указывать руководителям Художественного театра на измену принципу общедоступности.<sup>31</sup>

Андреев мечтал о демократизации театра, о создании подлинно народного театра с высокохудожественным репертуаром. В марте 1901 года в статье, посвященной съезду сценических деятелей, он вновь поставил вопрос, поднятый в фельетоне «Диссонанс». «До сих пор, — писал Андреев, — театр был и остается привилегией незначительного меньшинства, тех, кто пользуются резиновыми шинами, фонографами, телеграфами и прочими благами культуры. В каждом театре только самая крохотная часть мест доступна по цене обывателю, не имеющему капиталов, но, доступная по цене, она становится недоступной по количеству жаждущих попасть на эти места. < > Для массы, для народа театра нет. < > Все глубже и непроходимее становится пропасть между теми, у кого есть все, и теми, у кого нет ничего. Медленно, но верно человечество разбивается на две породы < > Сколько найдете вы миллионов людей, которые ежедневно проходят мимо театра, которые жили и умерли — ни разу не побывав в нем?»<sup>32</sup>

Как мы видим, Андреев отнюдь не всегда и не все хвалил в репертуаре и творческой практике театра. Однако, при всей резкости и принципиальности отдельных критических суждений, он продолжал оставаться «под впечатлением Художественного театра»<sup>33</sup> В ряде заметок, иногда даже прямо не относящихся к МХТ он снова и снова подчеркивал ведущую роль этого театра, противопоставляя его всем другим. Например, 18 декабря 1901 года в заметке, посвященной театральной публике, Андреев писал: «Что публика, по крайней мере часть ее, ищет

---

<sup>30</sup> В книге «Из прошлого» Вл. И. Немирович-Данченко рассказал о том, как «сорвалось дело» с «идейной общедоступностью», как московский обер-полицеймейстер Трепов запретил утренние спектакли для рабочих (см.: Ук. соч., стр. 188).

<sup>31</sup> Для сравнения с позицией Андреева приведем характерное рассуждение об общедоступности известного в свое время театрального критика С. Яблоновского: «Принявший было святотатственную для искусства кличку «общедоступный», он (Московский Художественный театр — В. Б.) именно от общедоступности и освободил искусство. Он понял, что искусство — единственная область, где нет места демократизации, где законен аристократизм, где глас народа никогда не является божьим гласом, где суждение одного знатока выше суждения тысяч и тысяч из массы» (С. Яблоновский, О театре, М., 1909, стр. 199).

<sup>32</sup> «Курьер», 1901, № 69, 11 марта.

<sup>33</sup> В 1902 году был издан сборник — Джемс Линч и Сергей Глаголь (С. Сергеевич), Под впечатлением Художественного театра, М., 1902, — в который вошла большая часть написанных Андреевым статей и фельетонов.

действительно серьезного художественного репертуара, видно из того, как посещается Художественный театр. Я был в нем на днях на «Дяде Ване», и театр был почти полон — а «Дядя Ваня» шел 63 раз! Малый театр застыл — вот в чем беда. Как старик, органически неспособный понять все молодое, живое и яркое, он отгородился от жизни китайской стеной»<sup>34</sup>.

Андрееву нередко приходилось защищать Художественный театр от нападков критики. Он обратил внимание читателей на то, что «Художественный театр, фанатически преданный своему высокому делу, сразу двинувший русское театральное искусство на десяток лет вперед, ставший недосыгаемым образцом для самых образцовых театров, — чуть ли не ежедневно окачивается жидкой грязью»<sup>35</sup>. Он с возмущением писал о том, как встретила пресса сообщения о поездке «художественников» перед постановкой «Власти тьмы» Л. Н. Толстого в Тульскую губернию для изучения деревенского быта, о посещении ночлежки Хитрова рынка перед постановкой «На дне» М. Горького. Художественный театр, как указывал Андреев, предпринимая подобные экспедиции, хотел показать на сцене подлинную правду жизни, а в прессе поднялись «со всех сторон свист, улюлюканье, рыночное остроумие на тему о том, что на сцене будут настоящие лошади из Тульской губернии и настоящий навоз. Он ставит «На дне» Горького; во избежание той же лжи идет на Хитровку, чтобы непосредственно ознакомиться с ее героями — тот же свист, улюлюканье и насмешки»<sup>36</sup>.

Защищая творческие принципы Художественного театра, пропагандируя его искусство, Андреев так или иначе отозвался почти обо всех наиболее значительных постановках 1900—1902 гг. Эти отзывы и по форме, и по содержанию имели довольно разнообразный характер — от короткой реплики в незначительной заметке под рубрикой «Впечатления» до развернутого фельетона. В одних из них преобладала прямая публицистика, в других — вопросы литературные и театральные.

Заметки, статьи и фельетоны Андреева о спектаклях МХТ не могут быть названы театральными рецензиями; он редко (и почти всегда вскользь) писал об исполнителях, о режиссере и оформлении спектакля. Более всего приближается к обычному типу театральной рецензии лишь андреевский отзыв о «Мещанах» М. Горького. Остальные же отзывы — это «раздумья по поводу» с развернутыми лирическими и публицистическими отступлениями. На основе этих отзывов мы никак не можем получить сколько-нибудь определенного представления о постановке. А в статьях о пьесах Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуж-

---

<sup>34</sup> «Курьер», 1901, № 349, 18 декабря.

<sup>35</sup> «Курьер», 1902, № 234, 25 августа.

<sup>36</sup> Там же.

даемся» и «Дикая утка» и о пьесе Гауптмана «Микаэль Крамер» Андреев совсем ничего не говорит о сценическом их воплощении, и интересны они, прежде всего, с точки зрения характеристики общественных и литературных взглядов самого писателя. В статье о «Дикой утке» он специально даже указывает, что в его задачу не входило рецензирование спектакля: «По милости судьбы я не рецензент, не критик, и не лежит на мне тяжелая обязанность нечто преподавать к руководству артистам, а нечто — к сведению зрителям» (6, 335). И, тем не менее, мы совершенно определенно можем указать на то, что более всего ценил Андреев в искусстве Художественного театра.

Более всего в искусстве театра Андреева привлекали в этот период глубокая жизненность и правдивость, борьба со всякого рода театральными условностями. Именно это он подчеркивал во всех своих статьях и фельетонах. «Чего искал Художественный театр? На сцене, которая исстари была убежищем и колыбелью всяческой лжи и условностей, вечной и искусной подделкой под людей, природу и жизнь, на этой самой сцене искал правду жизни. Это было дерзко, это было весело — и это так соответствовало временно притаившимся стремлениям меньшинства. И часто эту желаемую правду находил молодой и дерзкий юноша — театр, и то, что он давал, это не была подделка, хотя бы и искусная — это была жизнь»,<sup>37</sup> — писал Андреев в феврале 1901 года. Правдивость и жизненность он отмечал также в рецензии на постановку «Мещан» Горького в марте 1902 года: «На сцене Художественного театра «Мещане» с первого момента поражают зрителя своей жизненностью: то ли это актеры играют, то ли ты в щелочку подсматриваешь, как живут и страдают люди»<sup>38</sup>

Андреев считал, что в результате подобной реальности, жизненности всего происходящего на сцене зрители намного острее сопереживают и как бы включаются в число действующих лиц. Тем самым Художественный театр добивается максимума художественного воздействия на зрителей, слияния зрительного зала со сценой. «До половины первого акта, — писал Андреев в статье о постановке «Трех сестер», — мы еще сохраняли кое-какое смутное представление о декорациях, актерах и неясно подозревали в себе зрителей, но еще не кончился акт и не опущен занавес, как мы перестали быть зрителями и сами, с нашими афишками и биноклями, превратились в действующих лиц драмы. Никогда ни один театр не поднимался до такой высоты, настолько переставал быть театром, как этот. Временами он переставал даже быть художественным, ибо и для искусства есть граница, за которой оно перевоплощается в жизнь и во-

---

<sup>37</sup> «Курьер», 1901, № 35, 4 февраля.

<sup>38</sup> «Курьер», 1902, № 89, 31 марта.



дит в нее, как один из основных элементов. История о трех сестрах, рассказанная А. П. Чеховым устами артистов Художественного театра, — не вымысел, не фантазия, а факт, происшествие, нечто столь же реальное, как выборы в Кредитном обществе» (6, 330). И актеры при такой ситуации, когда словно «в щелочку подсматриваешь», воспринимаются уже не как актеры, а как живые люди, которым сочувствуешь, которых жалеешь, на которых негодуешь. Поэтому Андреев нередко и говорит об артистах не только как о чудесных исполнителях той или иной роли, но и как о живых людях. «Мне и до сих пор жалко госпож Савицкую, Книппер и Андрееву, и что бы они потом ни играли, я ни за что не поверю им и не перестану их жалеть. Бедные, милые сестры!» (6, 330) — так, например, писал Андреев об исполнительницах ролей Ольги, Маши и Ирины в спектакле, и совершенно ясно, что здесь выражена наивысшая похвала их артистическому мастерству.

В стремлении воспроизводить на сцене подлинную правду жизни, в борьбе со сценической ложью и условностью Художественный театр, как утверждал Андреев, выполнял не только общественные запросы того «меньшинства», которому необходима правда и под которым он подразумевал передовые слои общества, но и запросы развивающейся драматургии, в первую очередь, драматургии Чехова и Горького, которой стало тесно в рамках старого театра. «Искусство развивается, — писал Андреев, — из тесных рамок условности оно переходит на широкую дорогу жизни. Теряя искусственную, условную простоту формы, вынужденную условиями сцены, драма стремится сбросить с себя оковы невольной схоластики и мертвящей догмы. Как роман, она стремится передать всю полноту, пестроту и сложность жизни».<sup>39</sup> Драма, воспроизводящая, как роман, «всю полноту, пестроту и сложность жизни», требовала, конечно, совершенно иного сценического решения, чем пьесы, созданные по старым драматургическим канонам. Для нее мало было внешней правды, бытовой правдоподобности. За бытовой правдой, за изображением жизни «такой, какова она есть», явственно проступает «художественная историчность» жизни, «впервые введенная в русскую драму А. П. Чеховым» и доведенная «до полного развития в «Мещанах»»<sup>40</sup> М. Горького. И Художественный театр, считал Андреев, с честью справился с этой новой и трудной задачей — показать на сцене диалектику жизни, «художественную историчность» ее.

В рассматриваемый период увлечение Художественного театра вещами, бытовой деталью, воспроизводимой даже с этно-

---

<sup>39</sup> Джемс Линч и Сергей Глаголь (С. Сергеевич). Под впечатлением Художественного театра, М., 1902, стр. 66.

<sup>40</sup> «Курьер», 1902, № 89, 31 марта.

графической точностью<sup>41</sup> не вызывало еще у Андреева отрицательной реакции. Напротив, он, как мы видели по его отношению к экспедициям художественников в Тульскую губернию и на Хитров рынок, всячески поддерживал это увлечение. Однако уже тогда Андреев восставал против «голового бытоописательства», против фотографического воспроизведения быта. В конечном счете, правда быта не нужна была ему сама по себе. Значительными он признавал лишь те произведения, в которых за правдой быта вскрывались «могучие силы жизни». А в более широком, философском плане он, вообще, считал, что человеческие «ложь» и «правда» — понятия относительные. В статье о «Дикой утке» Ибсена (1901) Андреев утверждал: «Победит не истина, не ложь; победит то, что находится в союзе с самой жизнью, то, что укрепляет ее корни и оправдывает ее. Остается только то, что полезно для жизни; все вредное для нее рано или поздно гибнет, гибнет фатально, неотвратимо. Пусть сегодня оно стоит несокрушимой стеной, о которую в бесплодной борьбе разбиваются лбы благороднейших людей, — завтра оно падет. Падет, ибо оно вздумало задержать самую жизнь» (6, 336).

Надо сказать, что андреевская статья о «Дикой утке» по своей идейной направленности во многом близка отзыву о «Трех сестрах» Чехова. Явно вопреки общепринятому мнению, Андреев утверждал, что «Дикая утка» Ибсена — «жизнерадостная вещь, быть может, даже против воли того, кто написал ее» (6, 335). В этой статье Андреев так же, как и в отзыве о «Трех сестрах», боролся с «обывательским пессимизмом», утверждая силу «всепобеждающей жизни» (см. 6, 337).

Как мы уже отмечали, отзыв Андреева о «Мещанах» М. Горького более всего приближается к обычному типу театральной рецензии. В своей рецензии Андреев указал на некоторые художественные особенности горьковской пьесы, на жизненную правдивость постановки и затем отметил, что «театр с присущей ему силой передал самый дух горьковской пьесы».<sup>42</sup> Далее Андреев писал: «Можно было не без основания опасаться, что артисты, играющие два-три раза в неделю пьесы А. П. Чехова, проникнутые его настроением, не сумеют отрешиться от него и здесь и, обманутые тождеством художественных приемов, вольют в «Мещан» совсем неподходящее содержание — но этого не случилось. Энергичная физиономия борца с мещанством осталась незатемненной».<sup>43</sup> Надо сказать, что это опасение воз-

---

<sup>41</sup> Особенно сильно проявилось это увлечение в постановках «Власти тьмы» Л. Толстого и, отчасти, «Юлия Цезаря» В. Шекспира (См.: К. С. Станиславский, Собр. соч., т. I, стр. 259—265 и Вл. И. Немирович-Данченко, Из прошлого, стр. 359—360).

<sup>42</sup> Джемс Линч, «Мещане». — «Курьер», 1902, № 89, 31 марта.

<sup>43</sup> Там же.

никло не случайно. Как отмечает И. Н. Базилевская, и «Станиславского беспокоило отсутствие идейного единства театра и драматурга».<sup>44</sup>

Подчеркивая антимещанскую направленность горьковской пьесы, Андреев довольно точно определил существенную сторону спектакля, который «в Художественном театре был силен лишь остротой разоблачения, отрицания мещанского мира»<sup>45</sup> В этом вопросе Андреев не расходился с тогдашней критикой. Однако, он кардинально разошелся с критикой, увидевшей в пьесе М. Горького лишь конфликт «отцов и детей».<sup>46</sup> По мнению Андреева, «ошибаются те из рецензентов, которые мишенью авторских ударов считают старика Бессеменова, а не его детей». И Петра, и Татьяну он также причислил к бессеменовскому миру отметив лишь, что в их лице старое мещанство «просто меняет кожу». Петра Андреев называет мещанином новой формации — «мещанином сегодняшнего и завтрашнего дня».

Исходя из своего понимания образной системы пьесы, Андреев писал, что «в лице Мейерхольда Петр нашел недостаточно сильного исполнителя», что его Петр — «все тот же кающийся интеллигент без особых примет, каким является названный артист и в «Одиноких», и в чеховских пьесах».<sup>47</sup> Отметив актерские удачи В. В. Лужского и О. Л. Книппер в исполнении ролей Бессеменова и Елены, Андреев наиболее значительной в спектакле признал роль певчего Тетерева. «По своей художественной законченности и яркости, — писал Андреев, — Тетерев является одним из лучших созданий огромного таланта М. Горького. Да и исполнителя Тетерев нашел изумительного: г. Баранов так полно осуществляет авторские замыслы, так сливается с изображаемым лицом, что разве только г. Станиславский в «Докторе Штокмане» может превзойти его. Мощный голос, фигура — это нечто до того цельное, живое и чуждое понятию театра, представления, что даже странно как-то смотреть».<sup>48</sup>

Выдвижение на первый план певчего Тетерева было отчасти обусловлено действительно замечательным исполнением этой роли Барановым. Роль Тетерева необыкновенно соответствовала внутреннему и внешнему облику артиста. До поступления в школу МХТ Баранов служил певчим в церковном хоре. По

---

<sup>44</sup> И. Н. Базилевская, «Мещане» М. Горького в постановке Московского Художественного театра 1902 г., в сб.: Ежегодник Московского Художественного театра 1949—1950 гг., М., «Искусство», 1952, стр. 256.

<sup>45</sup> Там же, стр. 257.

<sup>46</sup> См.: Б. В. Михайловский, Драматургия М. Горького эпохи первой русской революции, изд. 2-е, доп., М., «Искусство», 1955, стр. 60.

<sup>47</sup> Джемс Линч, «Мещане». — «Курьер», 1902, № 89, 31 марта.

<sup>48</sup> Там же.

свидетельству Станиславского, «его Тетерев вышел не театральным, а подлинным певчим, и именно это сразу почувствовал зритель и оценил в должной мере». <sup>49</sup> Однако в целом выдвижение Тетерева, «вопреки, быть может замыслу автора», <sup>50</sup> было обусловлено пониманием пьесы в первую очередь как анти-мещанского произведения.

## 2.

Отзыв Андреева о «Мещанах» М. Горького был одним из последних, напечатанных в «Курьере», откликов на спектакли Художественного театра. В это время происходит и непосредственное сближение Андреева с театром. Он познакомился со многими ведущими артистами МХТ, его рассказы пользовались в труппе большим успехом. <sup>51</sup> Андреев стал вхож в театр. 14 февраля 1902 г. О. Л. Книппер пишет А. П. Чехову о том, что Андреев с женой были в театре и заходили за кулисы. <sup>52</sup> 6 сентября 1902 г. Андреев присутствовал на чтении в театре пьесы М. Горького «На дне» <sup>53</sup> Судя по имеющимся данным, между Андреевым и Художественным театром существовала определенная договоренность о том, что свою первую пьесу, над которой писатель в это время работал, он должен был отдать театру. Так, Станиславский в письме к О. Л. Книппер-Чеховой от 12 июля 1902 г., сетуя на трудности составления репертуара на новый сезон, спрашивал: «Что же молчат Андреев, Найденов?» <sup>54</sup>

В этот период Андреев, однако, пьесы так и не написал. Все начатые им работы не удовлетворяли его полностью, и он не

---

<sup>49</sup> К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 1, стр. 252.

<sup>50</sup> Джемс Линч, «Мещане». — «Курьер», 1902, № 89, 31 марта.

<sup>51</sup> См.: Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер, т. 2, М., Гослитиздат, 1936, стр. 124, 180, 428. В начале октября 1901 г. Горький писал Андрееву: «Новость! Будучи у меня, Вл. Ив. Немирович-Данченко сообщил мне, что он, по дороге из Москвы в Нижний, открыл нового и очень талантливого беллетриста, некоего Л. Андреева. Я сказал ему на это, что Леонид — фигура! И что он — Леонид — хочет писать пьесу. Разумеется, оба начали ликовать. Теперь нужно вам, голубь мой, познакомиться с этим самым Владимиром Ивановичем. Нужно, я это знаю, он — тоже. Он — человек умный, искренний, со вкусом, и знает театральное дело, как я — булочное. Нет, лучше, чем я булочное. Вы познакомьтесь. Надо. Немирович-Данченко может быть очень полезен» (Горький и Леонид Андреев. Незданная переписка, Лит. наследство, т. 72, М., «Наука», 1965, стр. 97—98).

<sup>52</sup> Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер, т. 2, стр. 328.

<sup>53</sup> См. там же, стр. 489.

<sup>54</sup> К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 7, стр. 245.

пытался даже выйти с ними на суд читателя и зрителя.<sup>55</sup> Первую свою драму «К звездам» Андреев закончил 3 ноября 1905 года и сразу же познакомил с нею Вл. И. Немировича-Данченко. Об этом он писал К. П. Пятницкому: «Вчера был у меня Немирович, и я читал ему свою драму «К звездам» — выразил крайнее одобрение, верит, что это именно то, что нужно сейчас для Художественного театра».<sup>56</sup> Яркая революционная пьеса Андреева, прославляющая самоотверженность и героизм революционеров, естественно, должна была в разгар революционных боев привлечь внимание театра. Пьеса во многом отвечала общественным настроениям дня, на которые сознательно хотел отзываться и Художественный театр. Выступая, например, на открытии Студии на Поварской, Станиславский 5 мая 1905 г говорил о том, что «в настоящее время пробуждения общественных сил в стране театр не может и не имеет права служить только чистому искусству, — он должен отзываться на общественные настроения, выяснять их публике, быть учителем общества».<sup>57</sup> Ясно поэтому, что «К звездам» Андреева явилась именно той пьесой, которая была «нужна» театру.

Уже в начале ноября 1905 г. с пьесой ознакомились и труппа Художественного театра. В письме к Пятницкому от 13 ноября 1905 г. Андреев цитирует слова Вл. И. Немировича-Данченко: «Пьеса произвела громадное впечатление, сильное, тяжелое и радостное. < . > Наши хорошо знают все написанное Вами и подтверждают, что это лучшее из всего».<sup>58</sup>

Хороший прием, оказанный первой пьесе писателя, привел к еще большему сближению Андреева с Художественным театром. Андреев предоставил МХТ исключительное право на постановку своей пьесы. Летом 1906 г Андреев писал Станиславскому: «Я уже написал В<ладимиру> И<вановичу> и повторю Вам, что раз и навсегда — я друг Художественного театра. И не только «К звездам» (Комиссаржевской я отказал), но и все другое идет к Вам».<sup>59</sup>

---

<sup>55</sup> В 1901—1902 гг. Андреев работал над пьесой «Брат и сестра», переделанной затем в драму «Закон и люди» (см.: «Литературное наследство», т. 72, стр. 105, 176). В августе 1902 г., передавая свое впечатление от драмы М. Горького «На дне», Андреев писал Н. К. Михайловскому: «А написана она хорошо, так хорошо, что я послушал, послушал — да и запустил к черту свою начатую драмищу. Почувствовал, как я еще молодо-зелено» («Литературный архив», 5, М.—Л., изд. АН СССР, 1960, стр. 55).

<sup>56</sup> Цит. по комментариям В. Н. Чувакова в кн.: Леонид Андреев Пьесы, М., «Искусство», 1959, стр. 560.

<sup>57</sup> К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, М., Искусство», 1959, стр. 175.

<sup>58</sup> Цит. по комм. В. Н. Чувакова в кн.: Леонид Андреев, Пьесы, М., «Искусство», 1959, стр. 560.

<sup>59</sup> Неизданные письма Леонида Андреева, стр. 382.

Драматическая цензура не допустила драму «К звездам» к представлению на сцене.<sup>60</sup> Однако, ни Станиславский, ни Немирович-Данченко не хотели отказываться от мысли поставить революционную пьесу Андреева. Они намеревались подготовить постановку пьесы и показывать ее без цензуры за границей во время гастрольной поездки<sup>61</sup> Но этот план осуществить не удалось. В середине января 1906 г. Немирович-Данченко написал Андрееву о том, что Художественный театр не успеет подготовить постановку к заграничной поездке<sup>62</sup>. Но и после возвращения в Москву руководители МХТ все еще надеялись добиться цензурного разрешения и даже предполагали включить «К звездам» в репертуарный план на сезон 1906/1907 гг 5 сентября 1906 г. Андреев писал Пятницкому: «Большие надежды у меня на Моск<овский> Художественный. Я говорил перед отъездом с Станиславским; хотя бы то ни было поставить «К звездам»»<sup>63</sup> Почти весь год Андреев отказывал в праве на постановку всем другим театрам, надеясь, что Вл. И. Немировичу-Данченко удастся выхлопотать цензурное разрешение. Лишь в конце октября 1906 г., после многократных настойчивых просьб В. Ф. Комиссаржевской, Андреев решил обратиться к Вл. И. Немировичу-Данченко с предложением разрешить ей пьесу для постановки в Петербурге. Андреев писал: «И опять вчера получил от Комиссаржевской просьбу о «К звездам», причем она берется провести их через цензуру. Просто неловко мне становится отвечать ей молчанием или уклончиво.

Как мне говорил Конст<антин> Серге<ев>ич, «К звездам» намечено в Вашем репертуаре на декабрь, январь, причем осенью Вы, по словам, будете хлопотать о разрешении. И со своей стороны я обещал первую постановку отдать Художе-

---

<sup>60</sup> Мотивируя свое мнение о невозможности допустить на сцену пьесу Андреева «К звездам», цензор Ламкерт писал в своем докладе: «Вся эта символическая драма, талантливо и с большим подъемом написанная, служит идеализацией революции и ее деятелей, вследствие чего не может быть дозволена к представлению» (ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 26, ед. хр. 25, л. 1 об.).

<sup>61</sup> В газетах промелькнуло даже сообщение о том, что именно из-за цензурных притеснений МХТ был вынужден прекратить спектакли в Москве и уехать за границу. Газета «Русское слово», например, сообщала: «Художественный театр, как оказывается, прекратил деятельность свою в нынешнем сезоне благодаря тому, что репертуарный план театра совершенно был изменен театральной цензурой. Цензура запретила постановки пьес Юшкевича «Голод» и Леонида Андреева «К звездам» и настолько изменила ибсеновского Бранда, что ставить его дирекция театра не считала возможным в таком виде» («Русское слово», 1906, № 7, 8 января).

<sup>62</sup> О письме Вл. И. Немировича-Данченко Андреев написал К. П. Пятницкому 17 января 1906 г. (ИМЛИ, Архив А. М. Горького, п-ка «Знание», 3-1-44).

<sup>63</sup> ИМЛИ, Архив А. М. Горького, п-ка, «Зн.», 3-1-62.

ственному, и, если поедете в нынешний сезон в СПб., то отказывать всем петерб<ургским> театрам»<sup>64</sup>.

Далее Андреев предложил разрешить Комиссаржевской постановку через неделю после премьеры в Художественном театре. Цензура, однако, так и не разрешила постановки первой драмы Андреева. Не могла быть поставлена на русской сцене и его вторая пьеса. Андреев сам прекрасно это понимал, во многих письмах говоря о том, что драма «Савва» «совершенно и надолго нецензурная»<sup>65</sup> И, тем не менее, он в письмах подробно ознакомил руководителей МХТ со своей пьесой и даже предложил им оставить ее за границей. Он считал, что по-настоящему глубоко и художественно смог бы раскрыть на сцене всю идейную проблематику пьесы лишь МХТ «Пьеса в высшей степени нуждается в художественном исполнении, — считал Андреев. — При поверхностном тенденциозном толковании она превратится в крикливую чепуху, в «нецензурную» пьесу — нужно беспристрастие, нужен такт, нужно тонкое художественное чутье, нужна, наконец, вражда к злободневщине, чтобы сделать ее по-настоящему. Задача пьесы, как, по крайности, старался я сделать, — отнюдь не агитационная. Это попытка дать синтез российского мятежного духа в различных крайних его проявлениях»<sup>66</sup> Нет особой нужды доказывать, что Андреев находил в полной мере все необходимые качества для глубокой сценической трактовки пьесы именно в искусстве Художественного театра. Поэтому он и предложил свою пьесу МХТ, поэтому и написал все это Вл. И. Немировичу-Данченко.

В настойчивом подчеркивании «вражды к злободневщине»<sup>67</sup> в письмах к Станиславскому и Немировичу-Данченко определенным образом проявилось стремление Андреева убедить руководителей МХТ в своей близости к ним. Видимо, в тех беседах, которые вел с ними Андреев, они не раз выражали аналогичные мысли. При этом следует отметить, что в своей «вражде к зло-

<sup>64</sup> Неизданные письма Леонида Андреева, стр. 389.

<sup>65</sup> Там же, стр. 387.

<sup>66</sup> Там же, стр. 385.

<sup>67</sup> Выступая против «злободневщины», Андреев отнюдь не отвергал значения общественной актуальности литературного произведения. Напротив, и в своих произведениях он пытался учитывать общественные настроения и запросы. В этой связи очень характерно, например, то, как он излагал замысел своей пьесы «Царь Голод» в письме к Станиславскому: «К будущему сезону я напишу для Вас «Царь Голод», пьесу, которую я намереваюсь сделать боевой. Не смущайтесь заглавием. Это отнюдь не какая-нибудь политическая злободневщина, которые я сам ненавижу. Голод я хочу подвергнуть исследованию со стороны философской и широко-общественной и дать вневременное художественное обобщение его. < . > По настроению эта пьеса подойдет вполне к настроению будущего года и, не уводя Х<удожественный> театр с дороги чистого искусства, даст полное удовлетворение публике в ее запросах» (Неизданные письма Леонида Андреева, стр. 384). Отсюда мы видим, что Андреев понимал под «злободневщиной» мелкое, газетное отражение тем текущей жизни.

бодневщине» Андреев исходил из довольно стройной идейно-эстетической концепции, из своего собственного понимания общественной роли искусства. «Злободневщина» и поверхностная тенденциозность не только чужды настоящему большому искусству, полагал он, но и вредны, ибо снижают именно общественную действенность и силу влияния искусства. Более общественно значимы, и даже более революционны, те произведения искусства, в которых поставлены сложные и глубокие этические и философские вопросы, «проблемы бытия»

Эта концепция определила, например, и ту очень интересную оценку, которую дал Андреев гастрольным спектаклям Художественного театра за границей. 4 апреля 1906 года он писал Вл. И. Немировичу-Данченко: «Ваш успех в Берлине обрадовал меня чрезвычайно. Это не только успех русского искусства — это акт огромной культурной важности. И даже политической. Едва ли кому-нибудь приходило в голову, что Ваш театр будет представлять за русскую революцию — Художественный театр с репертуаром Чехова и Ибсена! — а так оно и вышло»<sup>68</sup> Андреев утверждал, что подлинное высокое искусство — революционно по духу и общественному значению, и отсюда ясно, почему Художественный театр с сугубо художественным репертуаром мог «предстать за русскую революцию».

1906 год можно считать переломным в драматургическом творчестве Андреева. После хорошего приема, оказанного в целом его первым двум пьесам, Андреев уверился в своих драматургических способностях и даже ощутил в себе силы начать поиски новых форм драмы. Стремление «реформировать драму»<sup>69</sup> привело его в сентябре 1906 года к созданию «Жизни Человека», а затем и «Царя Голода» — пьес, во многом порывающих с прежней драматургической традицией и резко отличных от первых драм самого Андреева.

В этих поисках новых драматургических форм Андреев видел в Художественном театре своего «естественного союзника». В письмах 1906 года Андреев многократно указывал на внутреннюю общность своих устремлений с творческой практикой МХТ, призывая руководителей театра к заключению тесного союза.

Летом 1906 года Андреев, например, писал Вл. И. Немировичу-Данченко: «С большим удовольствием прочел Ваше письмо. Заключаю из него, что если не сейчас, то в близком будущем нам суждено заключить тесный и в некотором роде необходимый союз. Эпохи я не составляю, это уже факт — об этом

---

<sup>68</sup> Неизданные письма Леонида Андреева, стр. 385.

<sup>69</sup> Из письма Л. Н. Андреева к А. С. Серафимовичу (ноябрь 1906 г.). — «Московский альманах», 1, М.—Л., 1926, стр. 295.



свидетельствуют мои рассказы. Но хорошие пьесы писать буду — это также факт. И как в беллетристике моей, я останусь в них все тем же ирреалистом, врагом быта — факта, текущего. Проблема бытия — вот чему безвозвратно отдана мысль моя, и ничто не заставит ее свернуть в сторону. И уж если не нам быть друзьями и союзниками — так кому же? Ведь Вы (Худ<ожественный> театр) того же ищете, и не можете не искать — пойдем, значит, вместе. Ваш репертуар на будущий сезон мне очень нравится, и еще раз подтверждает, что дорога наша общая». <sup>70</sup> Об этом же он писал и К. С. Станиславскому: «. Ибо убежден я, что дорога у нас одна, и цели художественные — одни. Ирреальное в реальном, символ в конкретном, вражда к злободневному, поверхностно кричащему, и любовь к вечному. Не так ли?» <sup>71</sup>

Возникает вопрос: было ли в творческой практике МХТ то, на основе чего Андреев мог бы говорить о единстве целей, о творческой близости, об «общей дороге»? Думается, что на этот вопрос можно ответить только утвердительно. В 1905 году К. Станиславский организовал при Художественном театре Студию на Поварской. Театр-студия должна была стать местом для экспериментальной работы, для поисков новых путей в театральном искусстве. Руководителем студии был приглашен Вс. Э. Мейерхольд — режиссер, ставший к тому времени уже довольно известным своими исканиями в области нового искусства.

Организация Студии на Поварской и временное сближение с Мейерхольдом совершенно определенно свидетельствовали об интересах Станиславского в этот период. На открытии Студии 5 мая 1905 года К. С. Станиславский говорил: «К произведениям новой драматической литературы нельзя уже подходить с прежней меркой, с устарелыми приемами исполнения, как бы ни были велики таланты отдельных исполнителей. «Время темпераментов на сцене прошло», необходимо искать новые пути в искусстве, стремиться конкретизировать новые литературные образы особыми приемами в постановке и в исполнении. Сам Худ<ожественный> театр с его натуральностью игры не есть, конечно, последнее слово и не думает останавливаться на точке замерзания: «молодой театр» наряду с его родоначальником должен продолжать дело и идти далее». <sup>72</sup>

К осознанию необходимости поисков новых приемов сценического исполнения и постановки Станиславский пришел пер-

---

<sup>70</sup> Неизданные письма Леонида Андреева, стр. 386.

<sup>71</sup> Там же, стр. 382.

<sup>72</sup> «Театр и искусство», 1905, № 21, стр. 355. Неполное изложение речи напечатано также в кн.: К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, М., «Искусство», 1953, стр. 175.

воначально от литературы, от современной ему драматургии: оказалось, что подходить «с прежней меркой» к произведениям Ибсена, Гауптмана, Метерлинка и других современных драматургов было невозможно. Впервые, как вспоминал Станиславский, он ясно ощутил эту необходимость при работе над «Слепыми» Метерлинка.<sup>73</sup>

Драматургия, конечно, оказала решающее воздействие на пробуждение духа новаторства в области театрального искусства.<sup>74</sup> А новые театральные идеи, в свою очередь, стали заметно влиять на развитие драматургии. В действительности происходил, как обычно, двуединый процесс взаимного влияния и обогащения.

Творческое содружество Станиславского с Мейерхольдом продолжалось недолго. Уже осенью 1905 г. Станиславский был вынужден ликвидировать Студию на Поварской, хотя отдельные работы студийцев, в первую очередь постановка «Смерти Тентажиля» Метерлинка, произвели на просмотре большое впечатление на всех присутствовавших и на самого Станиславского.<sup>75</sup> Неудача с экспериментальной студией, однако, не поколебала уверенности Станиславского в настоятельной необходимости продолжить поиски новых театральных форм. Организация Студии на Поварской, постановки «Драмы жизни» К. Гамсуна и «Жизни человека» Л. Андреева в 1907 году, совместная работа с Гордоном Крэгом над постановкой «Гамлета»<sup>76</sup> свидетельствуют о том, что тяготение Станиславского к экспериментам в духе «нового театра» — не минутный каприз художника, а довольно устойчивое направление творческой воли.

Этому творческому устремлению Станиславского соответствовала «Жизнь человека» Л. Андреева. Ясно и прямо об этом написал Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве»: «Создалось мнение, опрокинуть которое невозможно, будто наш театр — реалистический театр, будто мы интересуемся лишь бытом, а все отвлеченное, ирреальное нам, якобы, не нужно и недоступно. В действительности же дело обстояло совсем иначе.

---

<sup>73</sup> См.: К. С. Станиславский, Собр. соч., т. I, стр. 278.

<sup>74</sup> ««Новый Театр» вырастает из литературы», — прямо заявил В. Э. Мейерхольд в главе «Литературные предвестия о новом театре» своей основополагающей статьи «К истории и технике театра» (В. С. Мейерхольд, О театре, СПб., 1913, стр. 28).

<sup>75</sup> Об этом просмотре рассказала в своих воспоминаниях В. П. Веригина: ««Смерть Тентажиля» произвела большое впечатление на присутствующих. Станиславский сиял. Этот истинный художник радовался удаче молодежи от всего сердца. Он радовался открытию новой области, как радуется исследователь, бескорыстно отдавая свои силы и средства на любимое дело. Мне рассказывала Мунт, как глубоко был взволнован А. М. Горький» (О Станиславском, Сборник воспоминаний, М., ВТО, 1948, стр. 359).

<sup>76</sup> По приглашению Станиславского Гордон Крэг приехал в Москву впервые зимой 1908 года. Постановка «Гамлета» была осуществлена в конце 1911 года (премьера состоялась 23 декабря 1911 г.).

В то время, о котором идет речь, я почти исключительно интелесовался в театре ирреальным и искал средств, форм и приемов для его сценического воплощения. Поэтому пьеса Леонида Андреева пришлась как раз ко времени, т. е. отвечала нашим тогдашним требованиям и исканиям». <sup>77</sup>

Однако, несмотря на то, что «Жизнь человека» «пришлась как раз ко времени», Художественный театр очень долго не мог осуществить постановку пьесы, вызвав этим даже сильное раздражение Андреева.

Машинописный экземпляр пьесы Андреев отправил Вл. И. Немировичу-Данченко 30 октября 1906 г <sup>78</sup>, а поставлена она была на сцене МХТ лишь 12 декабря 1907 г. В течение всего этого года взаимоотношения между Андреевым и Художественным театром были весьма напряженными.

Надеясь, что Художественный театр сразу же приступит к работе над пьесой, Андреев сначала отказался от ее печатания и не дал разрешения на ее постановку театру В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге. <sup>79</sup> Однако постановка ее в Художественном театре затягивалась на неопределенное время.

По первоначальному плану, «Жизнь человека» должен был ставить Станиславский сразу же после завершения работы над «Драмой жизни» Гамсуна. В письме к Андрееву Немирович-Данченко подробно изложил причины, по которым сам он должен был ставить «Стены» С. Найденова, а Станиславский — «Жизнь человека»: ««Жизнь человека» более отвечает стремлению искать новые формы на сцене, а «Стены» — подчиняются старым, между тем, признается в театре, что именно Станиславский ищет новых форм, а не я». <sup>80</sup>

Затянувшаяся работа над «Драмой жизни», а затем болезнь Станиславского нарушили этот первоначальный план. Возникла реальная опасность, что постановка «Жизни человека» не может быть осуществлена на сцене МХТ в сезон 1906/07 года. Поэтому 9 января 1907 г. Андреев довольно решительно попросил Вл. И. Немировича-Данченко разрешить издательству «Ши-

---

<sup>77</sup> К. С. Станиславский, Собр. соч., т. I, стр. 320.

<sup>78</sup> См.: Неизданные письма Леонида Андреева, стр. 388.

<sup>79</sup> 15 ноября 1906 г. Андреев отправил Вл. И. Немировичу-Данченко телеграмму следующего содержания: «Комиссаржевский просил «Человека». Могу ли разрешить? Ответьте. Андреев». На обороте этой телеграммы Немирович-Данченко написал карандашом: «Ответить: Мы должны везти «Человека» в Петербург. Ваше разрешение равносильно тому, чтобы мы отложили постановку до будущего года» (Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3139/7).

<sup>80</sup> Архив Музея МХАТ. Копии писем Вл. И. Немировича-Данченко к Л. Н. Андрееву, сделанные, видимо, второй женой писателя, А. И. Андреевой, были переданы в Архив Музея МХАТ его сыном — Валентином Леонидовичем Андреевым. Оригиналы писем хранятся в Париже в личном архиве известного балетмейстера Сергея Лифаря.

повник» напечатать пьесу, а театру В. Ф. Комиссаржевской — поставить ее в Петербурге. И Художественный театр, не имея сам возможности в это время поставить пьесу Андреева, вынужден был дать разрешение. Уже 22 февраля 1907 г. в театре В. Ф. Комиссаржевской состоялась премьера «Жизни человека». Поставил пьесу Вс. Э. Мейерхольд.

После постановки «Жизни человека» в Петербурге Станиславский охладел к пьесе. Отвечая на резкое письмо Андреева от 5 мая 1907 г., Немирович-Данченко объяснил и причины этого охлаждения: «И самое неприятное — «Жизнь человека» потеряла уже для нас прелесть новизны даже для будущего года: она уже и напечатана, и сыграна. К этому охлаждению к пьесе, как к новинке, присоединилась еще невероятная подробность. Из отзывов газет о постановке в Петербурге Станиславский усмотрел, что пьеса поставлена там на том же, не бывшем ни на какой сцене, техническом принципе, какой задумал он с Егоровым (художником МХТ — В. Б.) Так как этот принцип нисколько не подсказан ремарками автора и был испробован только в нашем театре, где-то на маленькой сцене, между репетициями, то факт совпадения очень поразил Станиславского. Он отправил в Петербург Егорова проверить. Тот убедился в полном совпадении замыслов Станиславского и Мейерхольда. Нельзя, конечно, обвинять Мейерхольда в позаимствовании, но факт тот, что Станиславский уже не будет автором новшества».<sup>81</sup>

В письме от 5 мая Андреевым прямо был поставлен вопрос: «Действительно ли Худ<ожественный> театр желает, чтобы я был его сотрудником — не в смысле случайной постановки одной-другой вещи, а в смысле постоянной и дружеской совместной работы?»<sup>82</sup> Немирович-Данченко ответил: «Художественный театр дорожит Вашими работами и боится потерять Вас.»<sup>83</sup> Но на вопрос о том, «действительно ли Худ<ожественный> театр желает ставить «Ж<изнь> ч<еловека>»,<sup>84</sup> Немирович-Данченко столь же прямо ответил, что у них «уже нет желания ставить»<sup>85</sup> пьесу.

Этим, казалось бы, вопрос о постановке андреевской пьесы на сцене МХТ должен был исчерпаться. Но 2 июня Андреев послал Вл. И. Немировичу-Данченко нечто вроде ультиматума: «Если дирекция откажется ставить «Ж<изнь> человека», я больше ни одной пьесы в Худ<ожественный> театр не дам <. >. Как я уже писал Вам, «Ж<изнь> человека» я не хочу

---

<sup>81</sup> Архив Музея МХАТ.

<sup>82</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3140/2.

<sup>83</sup> Архив Музея МХАТ.

<sup>84</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3140/2.

<sup>85</sup> Архив Музея МХАТ.

разрывать с другими последующими пьесами<sup>86</sup> — но и не это будет главным в моем отказе от дальнейшего сотрудничества. Главным будет то, что отказ — при этих условиях — ясно покажет мне, что внутренней, настоящей близости у нас, как художников, нету, и стало быть и работать вместе не над чем. И если по отношению к другим театрам отсутствие такой близости не имеет для меня ровно никакого значения — как безразлично мне, в каком магазине и в соседстве с какими лежит моя книга, — то по отношению к Худ<ожественному> театру этого совершенно достаточно для полного разрыва. В этом сказывается только мое уважение к Худ<ожественному> театру».<sup>87</sup>

Андреевский ультиматум возымел свое действие, так как МХТ все-таки поставил «Жизнь человека», хотя пьеса и утеряла для них эффект новизны и хотя, действительно, некоторые важные постановочные принципы, задуманные Станиславским, были уже предвосхищены Мейерхольдом. Видимо, Художественный театр действительно по-настоящему дорожил сотрудничеством с Андреевым, так и не решившись в этот период пойти с ним на полный разрыв. Определенную роль здесь, конечно, сыграло и то, что пьеса «пришлась как раз ко времени», что к постановке ее как нельзя более кстати подходил черный бархат, применением которого для создания всевозможных сценических эффектов увлекся Станиславский. К этому следует добавить, что Андреев в самом театре нашел себе сильного защитника в лице Вл. И. Немировича-Данченко. Еще весной 1907 г., когда было решено отказаться от постановки «Жизни человека», Немирович-Данченко остался «при особом мнении».<sup>88</sup> Сотрудничеству Художественного театра с Андреевым он придавал очень большое значение. Об этом можно судить по той реакции, какой он встретил возможность полного разрыва с драматургом. 27 июня 1907 г. он, например, писал О. Л. Книппер-Чеховой: «Андреев прислал мне письмо, что если

---

<sup>86</sup> 5 мая 1907 г. Андреев писал: ««Жизнь человека» является первой в цикле пьес, связанных однородностью формы и неразрывным единством основной идеи. За «Жизнь человека» идет «Жизнь человечества», которая будет изображена в четырех пьесах: «Царь Голод», «Война», «Революция», «Бог, дьявол и человек». Таким образом, «Жизнь человека» является необходимым вступлением, как по форме, так и по содержанию, в этот цикл, которому я смею придавать весьма большое значение. Конечно, возложить на Худ<ожественный> театр обязанность — раз он взял «Ж<изнь> ч<еловека>» — брать и остальные пьесы, я не могу, это было бы нелепо. В дальнейшем развитии моей формы и идеи мы можем разойтись с Худ<ожественным> театром во вкусах и стремлениях, так что связь порвется сама собою. Но с другой стороны — я не могу дать второй пьесы, раз не поставлена первая» (Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3140/2).

<sup>87</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3140/3.

<sup>88</sup> Там же.

мы не поставим «Жизнь человека», то он с нами разорвет навсегда. Это осложняет мои мысли о театре».<sup>89</sup>

Станиславский, напротив, уже очень сильно охладел к пьесе и с явной неохотой думал о ее постановке, не ожидая от нее ничего хорошего. Совпадение мейерхольдовских решений с некоторыми его собственными замыслами подействовало на него, как видно, удручающе. В августе 1907 г. Станиславский направил руководителю издательства «Шиповник» З. И. Гржебину письмо, в котором убедительно просил его не печатать «Синей птицы» Метерлинка до постановки ее на сцене театра, чтобы не повторилась история с «Жизнью человека» Андреева. «Иметь Андреева в репертуаре очень нужно, приятно и просто выгодно, — писал Станиславский. — Никого не обвиняя, кроме самих себя, но пьеса была напечатана и испорчена другими постановками. Мы не можем ее ставить, так как все плюсы незнакомой пьесы использованы, остались минусы. (Говорю, конечно, не о самой пьесе, а об условиях ее воплощения). Выступая впервые с таким автором, как Андреев, театр обязан иметь художественный успех. Теперь я не ручаюсь за него, так как сразу переубедить публику в ее предрассудке, укоренившемся по отношению к ложно понятой пьесе, нелегко. Реабилитировать пьесу очень трудно, что доказали постановки пьес Чехова. Не всегда такие попытки удаются».<sup>90</sup>

Вся эта сложная история, предшествовавшая постановке первой пьесы, показывает, что путь Андреева-драматурга на сцену Художественного театра был совсем не легок. Кроме того, становится более или менее очевидно, что работа театра над «Жизнью человека» не могла проходить с особым увлечением, особенно если учесть, что многим артистам труппы, воспитанным на пьесах Чехова и привыкшим к сугубо правдивому и психологически мотивированному воплощению жизненных переживаний, новаторская андреевская драма оголенных сущностей должна была быть чуждой.

В августе 1907 года Андреев ездил в Москву на переговоры с Немировичем-Данченко о постановке пьесы. «Переговорам был недоволен. Они подгоняют пьесу к своей форме, а не создают форму к пьесе»,<sup>91</sup> — записал слова Андреева писатель А. А. Кипен, посетивший его на даче 16 августа 1907 года. Позже, уже в ходе репетиций, Андреев стал более положительно оценивать работу труппы Художественного театра над пьесой. Сравнивая готовящуюся постановку с постановкой Мейерхольда в театре В. Ф. Комиссаржевской, Андреев заявил в

<sup>89</sup> Вл. И. Немирович Данченко, Театральное наследие, т. 2, Избранные письма, М., «Искусство», 1954, стр. 276.

<sup>90</sup> К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 7, стр. 372.

<sup>91</sup> Записная книжка А. А. Кипена 1906—1907. — Отдел рукописей ИМЛИ, ф. 27, оп. 1, ед. хр. 71, лл. не нум.

интервью корреспонденту газеты «Биржевые ведомости»: «Я считаю Мейерхольда человеком искренним и только не сочувствую его крайностям. В Москве ставят много художественнее, и там мне многое нравится. Эта постановка меня интересует. Я бывал на многих репетициях. Там будут строго выдержаны мои ремарки, чем здесь, в театре Комиссаржевской, и многое представлено именно так, как хотел я».<sup>92</sup> Но полностью он так и не принял ни постановки Мейерхольда, ни постановки Станиславского.

Несмотря на опасения Станиславского, что напечатанная и уже сыгранная в другом театре пьеса провалится, «Жизнь человека» на сцене Художественного театра имела большой, шумный успех. В записной тетради Вл. И. Немировича-Данченко находим скупой отчет о том, как был воспринят первый спектакль зрителями: «Декабрь 12. «Жизнь человека» (1) Слушалась с большим вниманием. Форма принималась. 2-я картина обрадовала, 4-я захватила. Успех несомненный».<sup>93</sup>

Многие газеты поместили после премьеры хвалебные отзывы и рецензии о постановке. «Вчерашнее первое представление драмы Андреева «Жизнь человека» — новый, большой успех театра, — отзывалась, например, газета «Час». — Если представление и не сопровождалось теми бурными овациями, какими сопровождалась другая постановка, то лишь потому, что тяжелый мрак драмы, с удивительной силой переданный театром, ложился удручающим гнетом на залу, но как только публика освободилась от этого впечатления, аплодисменты и вызовы долго раздавались в театре. Автора начали вызывать со второго акта, а по окончании спектакля устроили овацию Станиславскому, который на вызовы все-таки не появился. Большинство публики разошлось под очень сильным впечатлением»<sup>94</sup>.

Некоторые рецензенты придавали этой постановке принципиально важное значение, расценивая ее не только как поворотный пункт в творческом развитии Художественного театра, но и как новый шаг на пути к театру будущего. Рецензент «Голоса Москвы» А. Тимофеев писал: «Вчера Художественный театр открыл и показал нам новый стиль в театре, новые формы театрального искусства, повел нас смело, твердо, уверенно на новый путь сценического творчества. Подражание жизни, воспроизведение ее на сцене, театр, как подобие действительности со всеми ее мелочами, со всей беспредельностью ее обстановочности — на этом поставлен крест. Открыто новое — то, что

---

<sup>92</sup> «Биржевые ведомости», 1907, № 10225.

<sup>93</sup> Архив музея МХАТ, ф. Н.-Д., Записная тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко 1907—1908, л. 42.

<sup>94</sup> «Час», 1907, № 69, 13 декабря.

жизнь можно воспроизводить, давая ее схему, ее скелет < >. Первый и прочный камень театра будущего заложен»<sup>95</sup>.

Не все, правда, были настроены столь же оптимистично. Рецензент «Русской мысли», например, писал: «Спектакль во всяком случае интересный. Трудно думать, чтобы схематическое изображение жизни могло долго занимать зрителей; трудно предсказывать долгое существование такому роду искусства, но, как новинка, оно, несомненно, представляет интерес, а при умении Художественного театра — в особенности».<sup>96</sup> Но, по-разному расценивая жизнеспособность новой формы сценического искусства, очень многие сходились на том, что Художественный театр этой своей постановкой решительно порывает с натурализмом. «Постановка «Жизни человека», — заявил критик С. Яблоновский, — действительно блестящий, непосредственный ответ на обвинения в натурализме. От натурализма эта постановка за тысячу верст»<sup>97</sup> И даже позже Н. Эфрос в книге о МХТ увидел значение постановки в бунте против натурализма. «В этом бунте, — писал он, — натурализм был преодолен, соблазн точной правды потерял силу над театром».<sup>98</sup>

Надо сказать, что в подчеркивании антинатуралистической направленности «Жизни человека» на сцене МХТ сразу же после премьеры имелся особый смысл. Незадолго перед премьерой «Жизни человека» в МХТ Вс. Э. Мейерхольд, доказывая в трехчасовой речи, что «театр должен быть намеренно условным», «пел отходную Художественному театру»<sup>99</sup>, обвиняя его именно в натурализме. И поэтому многие, прямо или косвенно возражая против этого обвинения, подчеркивали, что в постановке Станиславского и Сулержицкого достигнуты такие результаты в разработке принципов «нового театра», до которых еще не дошел и Мейерхольд.

Любопытную оценку разгоревшемуся после выступления Мейерхольда спору дала в заметке «Правые и неправые» газета «Час»: «Ошибался В. Э. Мейерхольд, сильно и много ошибался, многое делал не так, однако, Художественный театр вчера блистательно доказал, что в этих ошибках, что в этой неправоте больше правды, чем в нудных и нестерпимо логичных словоизлияниях всех правильно и здраво мыслящих гг Льво-

---

<sup>95</sup> «Голос Москвы, 1907, № 288, 13 декабря. Об этом же, правда, несколько умереннее, писал «Старый друг» (Н. Эфрос) в «Театре»: «Может быть, Художественный театр постановкою «Жизни человека» начинает новый этап в эволюции сцены» («Театр», 1907, № 131, стр. 13).

<sup>96</sup> «Русская мысль», 1907, № 286, 14 декабря.

<sup>97</sup> С. Яблоновский, О театре, М., 1909, стр. 189.

<sup>98</sup> Н. Эфрос, Московский Художественный театр 1898—1923, стр. 165.

<sup>99</sup> «Час», 1907, № 70, 14 декабря. См. также: Н. Волков, Мейерхольд, т. I, М.—Л., «Academia», 1929, стр. 369.



вых (персонаж из драмы А. П. Чехова «Иванов» — В. Б.), этих типичных «родственников человека». Вчера своей стилизованной постановкой «Жизни человека» Художественный театр добился очень многого из того, о чем мечтал г. Мейерхольд, и больше того, чем удалось выполнить ему самому»<sup>100</sup>

Прямо сближая московскую постановку «Жизни человека» с исканиями Мейерхольда в области театрального новаторства, критика должна была, конечно, сравнить обе столичные постановки. Особенно много статей, в которых сравнивались эти постановки, появилось во время гастрольных спектаклей Художественного театра в Петербурге весной 1908 года (Включение «Жизни человека» в репертуар гастрольной поездки уже само по себе явилось «вызовом» и свидетельствовало о том, что Художественный театр придает ей определенное значение).

В оценке московской и петербургской постановок «Жизни человека» голоса критиков резко разделились. Отметив, «что в постановке «Жизни человека» было нечто от мейерхольдовской постановки «Балаганчика», критик «Русского слова» С. Потресов (С. Яблоновский) нашел все же, что эти постановки несоизмеримы: «Художественный театр «взял мелодию из «Балаганчика» и создал великолепную симфонию»<sup>101</sup> Скиталец, напротив, суммируя высказывания многих петербургских критиков, писал: «Имея почву для сравнений, критика пункт за пунктом отмечала детали и черты, где постановка Станиславского оказывалась более слабой, менее проникновенной, более бледной, чем постановка Мейерхольда».<sup>102</sup>

Вообще, следует отметить, что критика, посвященная «Жизни человека» и ее обем столичным постановкам, была необычайно разноречивой. Появлялись критические статьи и отзывы всевозможных оттенков и градаций от непомерно-восторженной хвалы до самой низкопробной бульварной ругани. Разноречивость эта была обусловлена пестротой общественно-политической и литературно-критической ориентации критиков, а подчас и их личными симпатиями и антипатиями. Сейчас довольно трудно разобраться во всем обилии разноречивых статей и рецензий, но все же можно выделить основные направления, а также наиболее важные вопросы, которые поднимала критика.

Прежде всего, можно выделить реакционно-черносотенный лагерь, занявший непримиримо-враждебную позицию по отно-

<sup>100</sup> «Час», 1907, № 70, 14 декабря.

<sup>101</sup> «Русское слово», 1907, № 287, 14 декабря.

<sup>102</sup> Скиталец, Московские гости (С берегов Невы). — «Раннее утро», 1908, № 136, 19 апреля. См. также: «Речь», 1908, № 94, 20 апреля; «Русь», 1908, № 108, 20 апреля и др.

шению к Андрееву и его пьесе. Черносотенцы и церковники организовали настоящий поход против «Жизни человека», провоцируя скандалы в театрах, посылая протесты церковным и гражданским властям с требованиями запретить «богохульную» пьесу. Резко отрицательную позицию заняли также символисты, кроме А. Блока и А. Белого. В других лагерях такого единства не наблюдалось.

Очень многие критики, хваля постановку Станиславского, не видели в самой пьесе никаких литературных и сценических достоинств. Наиболее радикально высказалась В. Малахьева-Мирович: ««Жизнь человека» — худшее из всего, написанного Леонидом Андреевым. < . > Поскольку эта пьеса усыновлена Станиславским — постольку она и его дитя — она пугает и волнует глубинами и красотой своей режиссерской стороны. Но какое это злое недоразумение жизни, какое святотатство почти — тратить гений Станиславского на мертворожденную, лубочную вещь»<sup>103</sup>. Ей вторил критик Зигфрид (Э. Старк): «Досадно на серьезный театр, убивающий массу времени, труда и таланта на постановку такой пьесы, являющейся просто набором слов»<sup>104</sup>. Критик Тимофеев, писавший, как мы видели, о постановке Станиславского как об открытии нового пути в театре, считал в то же время, что «Жизнь человека» — «произведение явно неудачное»<sup>105</sup>.

Постановки «Жизни человека» возбудили с новой остротой споры о театре, о путях его развития, споры об условном или «новом театре». Некоторые почитатели и сторонники искусства Художественного театра стали обвинять его теперь в уходе в «декадентщину» и призывали вернуться к «здоровому реализму». Л. Л. Толстой писал, например, в статье «Оздоровление театра»: «Возьмите «Драму жизни» или «Жизнь человека» на сцене «московских художников» и, если вы живой, неиспорченный и здоровый человек, вы, глядя на эти вещи не можете, физиологически не в состоянии воспринять от этих вещей здорового художественного впечатления, за исключением, может быть, очень немногих сцен, где авторы, особенно Андреев в «Жизни человека», не затратив еще окончательно природного здоровья, невольно отступили от декадентщины и стилизации к реализму»<sup>106</sup>. С рядом «писем» «О принципах нового театра»

---

<sup>103</sup> В. Малахьева Мирович, «Жизнь человека» на сцене Московского Художественного театра. — «Речь», 1907, № 306, 29 декабря.

<sup>104</sup> Зигфрид, Эскизы, «Жизнь человека». — «Санкт-Петербургские ведомости», 1908, № 89, 20 апреля.

<sup>105</sup> А. Тимофеев, «Жизнь человека». — «Голос Москвы», 1907, № 288, 13 декабря. См. также: Л. Гуревич, Две новые постановки Художественного театра. — «Слово», 1908, № 444, 30 апреля.

<sup>106</sup> Л. Л. Толстой, Оздоровление театра. — «Театр и искусство», 1908, № 20, стр. 355.

обратился к Станиславскому в нескольких номерах журнала «Театр и искусство» некто Михаил.<sup>107</sup> Он считал, что «постановка К. С. Станиславского есть яркое доказательство опасности предвзятого разрыва с реальным»<sup>108</sup>. Другие критики, напротив, как мы видели, приветствовали постановку «Жизни человека» как большую удачу «нового театра», как важный шаг к театру будущего. Но, с каких бы позиций ни подходили к вопросу о «новом театре» критики, пишущие о постановке «Жизни человека», они обычно не могли обойтись без ссылки на режиссерскую деятельность Мейерхольда, без сравнения его постановки с постановкой Станиславского.

Основываясь на режиссерских примечаниях Мейерхольда к постановке «Жизни человека» и на описании Станиславским этой постановки в Художественном театре, сравнивая их с описаниями обеих спектаклей в статьях театральных критиков, можно довольно точно представить, в чем сближались или расходились режиссеры, работая над сценическим воплощением пьесы Андреева.

И Мейерхольд, и Станиславский поставили пьесу «без декораций, как их обыкновенно принято понимать». У Мейерхольда «вся сцена завешена была холстами», так что «получилось «серое, дымчатое, одноцветное» пространство».<sup>109</sup> У Станиславского вся сцена была обита черным бархатом — «три гладких, голых бархатных стены, гладкий, голый бархатный потолок»<sup>110</sup>. В результате не видна была глубина, она лишь ощущалась в окружавшей все беспредельной тьме. Сцена как бы становилась плоской. На сером или черном фоне призрачно вырисовывались картины жизни. Люди неожиданно выходили из тьмы и так же внезапно пропадали, растворялись в ней.

Оба постановщика стремились к предельной схематичности и контурности. На сцене не должно было быть ничего лишнего, а только самое характерное. «На освобожденной от обычных декораций сцене роль мебели и аксессуаров определяет характер комнаты и ее настроения, — писал Мейерхольд. — Выступает необходимость показывать на сцене мебель и аксессуары в подчеркнута преувеличенных масштабах. И всегда очень мало мебели. Один характерный предмет заменяет собою много менее характерных»<sup>111</sup>. Станиславский решал эту задачу несколько по-иному, но добивался он того же: «В пьесе Андреева жизнь

---

<sup>107</sup> См.: Михаил, О принципах нового театра (Письма к К. С. Станиславскому). — «Театр и искусство», 1908, № 21, стр. 375—378; № 22, стр. 390—393; № 23, стр. 407—409; № 38, стр. 655—658.

<sup>108</sup> Там же, № 22, стр. 293.

<sup>109</sup> В. С. Мейерхольд, О театре, стр. 199.

<sup>110</sup> «Голос Москвы», 1907, № 288, 13 декабря.

<sup>111</sup> В. С. Мейерхольд, О театре, стр. 199.

человека является даже не жизнью, а лишь ее схемой, ее общим контуром. Я достиг этой контурности, этой схематичности и в декорации, сделав ее из веревок. Они, как прямые линии в упрощенном рисунке, намечали лишь очертания комнаты, окон, дверей, столов, стульев»<sup>112</sup> А рецензент «Голоса Москвы» так описывал сцену в первой картине постановки Художественного театра: «В глаза резко и подчеркнуто бросается желтый стол и два желтых стула, стоящие посредине средней стены. И больше ничего. Все пусто, голо, все — скелет обстановки, скелет быта»<sup>113</sup>.

«Естественно, что и люди в этой схематической комнате должны быть не людьми, а тоже лишь схемами человека»,<sup>114</sup> — замечал Станиславский. И поэтому и он, и Мейерхольд стремились подчеркнуть в облике людей только наиболее характерное, добываясь гротескной внешней выразительности и скульптурной четкости, а в сценах бала — бездушной манекенности. Мейерхольд при этом указывал, кстати, так же, как и Андреев, что образцом должен служить Гойя<sup>115</sup>

Конкретные вопросы Станиславский и Мейерхольд обычно решали по-разному, пользуясь разными сценическими приемами, но принципы подхода к постановке были одинаковы — оголенная схематичность, контурность, преувеличение и заострение, доведенные до гротеска, отказ от быта. Продиктованы были эти принципы, в первую очередь, конечно, самой пьесой, ее характерными особенностями, а также авторскими ремарками. Кроме того, Андреев в письмах к режиссерам подробно излагал смысл своей пьесы, сущность ее новой формы, давал советы для осуществления постановки. «Единственный случай, когда я сам хотел бы побывать при постановке пьесы, это настоящий, — писал он К. С. Станиславскому в конце 1906 года. — Идя по новому, еще недостаточно исследованному пути, я не мог дать в пьесе все, что думал, и многое осталось недоговоренным, иногда только намеченным, ясная мне самому — другим, не знающим моих мыслей, «Жизнь человека» может показаться темной. Виноват в этом я: насколько возможно сделать это в письмах, постараюсь рассказать, как мне лично представляется постановка. За справедливость своих соображений я, однако, не ручаюсь»<sup>116</sup>

Читая письма Андреева, можно со всей определенностью сказать, что Мейерхольд и Станиславский руководствовались в постановке многими авторскими советами. Более того, Мейер-

---

<sup>112</sup> К. С. Станиславский, Собр. соч., т. I, стр. 320.

<sup>113</sup> «Голос Москвы», 1907, № 288, 13 декабря.

<sup>114</sup> К. С. Станиславский, Собр. соч., т. I, стр. 321.

<sup>115</sup> См.: В. С. Мейерхольд, О театре, стр. 199; Неизданные письма Леонида Андреева, стр. 390.

<sup>116</sup> Неизданные письма Леонида Андреева, стр. 382.

хольд при обосновании одного из важных принципов условного театра цитировал слова Андреева из письма к нему: «Условный театр таков, что зритель „ни одной минуты не забывает, что перед ним актер, который играет, а актер — что перед ним зрительный зал, под ногами сцена, а по бокам — декорации. Как в картине: глядя на нее, ни на минуту не забываешь, что это краски, полотно, кисть, а вместе с тем получаешь высшее и просветленное чувство жизни. И даже часто так: чем больше картина, тем сильнее чувство жизни»<sup>117</sup> Видимо, придавая этому значение, Андреев и в письме к Станиславскому указывал на необходимость показывать на сцене не жизнь, а только «отражение жизни», чтобы зритель ни на одну минуту не забывал, «что он стоит перед картиною, что он находится в театре и перед ним актеры, изображающие то-то и то-то»<sup>118</sup> Кстати, этот принцип позднее был тщательно разработан Е. Б. Вахтанговым и лег в основу его понятия «театральность».

Для подтверждения того, что режиссеры во многом следовали советам, которые Андреев давал в письмах, можно привести несколько примеров. Андреев, например, указывал, что в словах «далеким и призрачным эхом пройдет перед вами жизнь человека» — «основной тон игры»<sup>119</sup> А Мейерхольд в своих режиссерских примечаниях отметил, что «исходной точкой замысла всей постановки»<sup>120</sup> была та же ремарка автора.

В обрисовке людей постановщики также, в известной мере, следовали общим указаниям автора. Андреев писал Станиславскому: «В связи с тем, что здесь не жизнь, а только отражение жизни, рассказ о жизни, представление как живут — в известных местах должны быть подчеркивания, преувеличение, доведение определенного типа, свойства до крайнего его развития. Нет положительной, спокойной степени, а только превосходная. Если добр, то как ангел; если глуп, то как министр; если безобразен, то так, чтобы дети боялись. Резкие контрасты. < > Гости должны быть похожи на деревянных говорящих кукол, резко раскрашенных. Деревянные голоса, деревянные жесты, деревянная глупость и надменность»<sup>121</sup>

И еще одно требование автора стремились выполнить в своих постановках Станиславский и Мейерхольд: «Сцена соединена только с залом — от закулис она должна быть оторвана. Во все пять картин за сценою ночь и полное безмолвие»<sup>122</sup> Этого постановщики добились применением холста и черного барха-

<sup>117</sup> В с. Мейерхольд, О театре, стр. 54.

<sup>118</sup> Незданные письма Леонида Андреева, стр. 382.

<sup>119</sup> Там же.

<sup>120</sup> В с. Мейерхольд, О театре, стр. 200.

<sup>121</sup> Незданные письма Леонида Андреева, стр. 382—383

<sup>122</sup> Там же, стр. 383.

та, которые создавали впечатление безбрежного мрака, окружающего жизнь человека, а также превращали сцену в плоскость, закрыв ее глубокие планы, или, как писал Мейерхольд, «дали». В том, что Мейерхольд и Станиславский довольно охотно следовали советам и пожеланиям Андреева и не воспротивились вторжению автора в область искусства сценической постановки, несомненно, сказалось «единство целей», подтверждения которого так настойчиво, как мы видели, добивался драматург от руководителей Художественного театра. Пожелания Андреева отвечали собственным внутренним исканиям постановщиков. Сближал их всех бунт против натурализма, сближало стремление к искусству обобщенному, синтетическому. И бунт этот выражался в наиболее резких, революционных формах — в схематизации, стилизации, гротеске. Характеризуя «Жизнь человека», Андреев писал Вл. И. Немировичу-Данченко: «С внешней стороны — это стилизация, характеры, положения и обстановка должны быть приведены к основным своим идеям, упрощены и в то же время углублены, благодаря отсутствию мелочей и второстепенного. < . > С внутренней стороны — это широкий синтез, обобщение целых полос жизни. Раздробленность, конкретность натуралистического письма, робость и связанность приемов символизма не дают ни тому, ни другому возможности охватить столь широкие и общие темы, как жизнь отдельного человека или явления голода, войны, революции»<sup>123</sup>. Такое понимание задач новой драматургии и театра не могло не быть в этот период близко Станиславскому и Мейерхольду<sup>124</sup>. В оголении и схематизации для них было не столько упрощение, сколько углубление и обобщение. Отвлекаясь от мелочей и второстепенного, от быта, углубляя и обобщая, они стремились пробиться к сущности явлений жизни, дать широкий синтез, придти к осознанию и решению «проблем бытия». Во всем этом проявилось стремление передовых художников своего времени к более полному и совершенному познанию жизни в искусстве. Внутренняя логика развития драматургии и сценического искусства определенным образом, конечно, толкала

---

<sup>123</sup> Там же, стр. 389—390.

<sup>124</sup> «Под стилизацией, — писал, например, Мейерхольд, — я разумею не точное воспроизведение стиля данной эпохи или данного явления, как это делает фотограф в своих снимках. С понятием «стилизация», по моему мнению, неразрывно связана идея условности, обобщения и символа. Стилизовать эпоху или явление — значит всеми выразительными средствами выявить внутренний синтез данной эпохи или явления, воспроизвести скрытые характерные их черты, какие бывают в глубоко скрытом стиле какого-нибудь художественного произведения» (Вс. Мейерхольд, О театре, стр. 8). Постановка пьесы Гауптмана «Шлюк и Яу» в экспериментальной студии на Поварской «научила выводить на сцену лишь главное, «квинт-эссенцию жизни» (Там же, стр. 13). Необходимо еще сказать, что и гротеск Мейерхольд понимал как «метод строго синтетический» (там же, стр. 168).

на поиски «новых форм»<sup>125</sup> но определяющим было влияние жизни, революционной эпохи. Характерно, что Андреев в своей «неореалистической» драматургии видел возможность наиболее полно отразить явления войны и революции. Знаменательно и то, что «новый театр», как его тогда называли, родился именно в период первой русской революции. Нельзя игнорировать и того факта, что наиболее злобным нападкам подвергались как пьесы Андреева, так и «новый театр» в целом со стороны «Нового времени», «Русского знамени» и других органов крайней реакции и черносотенства, выступающих, как правило, под флагом защиты «добраго старого реализма»<sup>126</sup> Конечно, это — недостаточно веский аргумент для того, чтобы объявить все искания в области «нового театра» прогрессивными и революционными. На «новый театр», в том числе и на творчество Андреева и Мейерхольда, оказывало некоторое влияние и декадентское искусство. И этого нельзя отрицать. Недаром Андреев полушутя-полусерьезно заметил, «что декаденты рты разинут»<sup>127</sup>, ознакомившись с новой формой задуманной им пьесы «Жизнь человека». Но «новый театр» и «декадентство» — отнюдь не синонимичные понятия, как у нас еще нередко пытаются представить. Совершенно непонятно, что можно найти реакционного и декадентского в схематизации и стилизации, в гротескном преувеличении и заострении, в попытках выявить «квинт-эссенцию жизни», дать «широкий синтез, обобщение целых полос жизни», в стремлении ставить и решать «проблемы бытия». Напротив, думается, что в стремлении к более полному и совершенному познанию жизни, в жгучем интересе к «проблемам бытия» проявился революционный дух эпохи. Иначе совершенно необъяснимым станет тот факт, что именно в период революции 1905 года

---

<sup>125</sup> Очевидно, что уже с 90-х годов стали подспудно зреть в русском театре те силы и идеи, которые в период революции 1905 года организовались и оформились под знаменем «нового театра». «Характерно, — писал, например, Д. Тальников, — что потребность в «новых формах» искусства настолько остро ощущалась в конце XIX века, что даже старые театры принуждены были пойти на некоторое изменение своего репертуара. К 900-м годам Ибсен стал завоевывать в некотором смысле и казенные сцены, и весь провинциальный русский театр. < . > К Ибсену в старом театре тянулись наиболее культурные и творческие силы» (Д. Тальников, Комиссаржевская, М.—Л., «Искусство», 1939, стр. 237). А «Театр Ибсена» означал прежде всего резкое отрицание натуралистического театра» (там же, стр. 137).

<sup>126</sup> Некий Рында писал, например, в «Русском знамени»: «Люди, привыкшие видеть на сцене воплощение облагораживающих душу и сердце произведений Пушкина, Лермонтова, Жуковского, Шекспира, Островского и Шиллера и других великих учителей, с нескрываемым омерзением и негодованием отзываются о чисто босяческой пьесе модного писателя Андреева «Жизнь человека»» (Рында, Современное босячество печати и сцены (По поводу богохульной пьесы Андреева «Жизнь человека»). — «Русское знамя», 1907, № 90, 20 апреля).

<sup>127</sup> Письмо Л. Андреева к К. П. Пятницкому от 10 февраля 1906 года. — ИМЛИ, Архив А. М. Горького, п-ка «Зн.», 3—1—52.

большинство прогрессивных деятелей искусства обратилось к поискам «новых форм»<sup>128</sup>. Во всяком случае, сами они считали свою деятельность антибуржуазной и революционной<sup>129</sup> и, в конечном счете, возражали против обвинений в упадочничестве, в декадентстве<sup>130</sup>

«Осознание проблем бытия, — пишет Т. Бачелис, — стало не менее насущной потребностью, чем до этого осознание связи человека с историей и связей между людьми. Станиславский ощутил потребность времени в театре широких символических обобщений. За мысел нового направления на первых порах объединил Станиславского и Мейерхольда в общем начинании — в опыте создания Театра-Студии на Поварской в 1905 году». Далее, однако, Т. Бачелис не совсем верно, на наш взгляд, связывает искания ведущих деятелей русского театра с символизмом. «В символизме и Станиславский, и Немирович-Данченко, и Мейерхольд, и Вера Комиссаржевская искали решения «проклятых вопросов», искали «идеалов», смысла жизни»<sup>131</sup>. В этом утверждении все было бы правильно, если бы заменить слово «символизм» понятиями «новая драма» и «новый театр»<sup>132</sup>.

<sup>128</sup> Характерно, что даже такой, казалось бы, далекий от влияния декадентских кругов драматург, как С. Найденов, стал в этот период ощущать недостаточность своего прежнего метода и также устремился к «стилизованному реализму». Неудовлетворенный тем, как осуществляется постановка его пьесы «Стены» в Художественном театре, он записал в своем дневнике: «Нет проку в этом излишнем реализме. До каких бы крайностей мы ни довели его, театр останется всегда условным, более, чем всякое другое искусство. Писать реальнее Чехова и меня («Номер тринадцатый» и «Дети Ванюшина») невозможно... Театр — условность, условность и надо писать. Не человека, а как будто бы человека, стихи, а не прозу. Не обстановку, а намек» (Цит. по ст.: Б. С. Бугров, Драматургия «Знания», в сб.: Горьковские чтения 1961—1963, М., «Наука», 1964, стр. 187). Можно добавить, что Найденов, как и Андреев, говоря об условности, и не думал отречься от реализма. В «Драме жизни» Гамсуна, поставленной в МХТ 8 февраля 1907 г., Найденов увидел «ту условность, которая нужна, — углубленность реализма, посредством реализма» (Там же, стр. 186).

<sup>129</sup> На карточке, подаренной актеру К. Давидовскому, Мейерхольд написал: «Уйти от мира — в область грез и снов, что зовется Искусством, не значит быть безучастным в борьбе земной. Деятель (человек долины) всегда в самой гуще жизни: он стремится рушить Старый Мир киркой. «Безучастный» Поэт всегда в своей келье: он сидит над ретортой и готовит взрывчатое вещество. Старый мир взлетит в одно мгновение, если Актер (житель горных высот, как и поэт) сумеет метко швырнуть Слова Поэта в массу, потому что динамит разрушает быстрее кирки» (Цит. по кн.: Н. Волков, Мейерхольд. Т. I, стр. 250). Мне не раз уже приходилось указывать, что Андреев также считал свою деятельность революционной.

<sup>130</sup> «Я протестую против обвинений моего театра в декадентстве, — заявила В. Ф. Комиссаржевская в 1906 году. — Я — сторонница нового в искусстве, но это новое чуждо всяких извращений, которые принято называть декадентством» (Н. Тамарин (Окулов), В. Ф. Комиссаржевская — о себе, в сб.: Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской, СПб, 1911).

<sup>131</sup> Т. Бачелис, Режиссер Станиславский. — «Новый мир», 1963, № 1, стр. 205.

<sup>132</sup> Понятия «новая драма» и «новый театр» довольно условны. Они охватывают необыкновенно широкий круг имен, школ и направлений, часто



Из названных деятелей русского театра только Мейерхольд в рассматриваемый период был действительно близок к кругу идей символизма, но и его творчество отнюдь не укладывается в рамки символистской эстетики. Другие же: Станиславский, Немирович-Данченко, Комиссаржевская — были очень и очень далеки от символизма. Не смыкался с символизмом и Андреев. Крепко связанные с демократическими, гуманистическими и реалистическими традициями, все они не разделяли ни философских, ни эстетических идей символизма. Деятелям и поборникам «нового театра» было чуждо мистическое мироощущение символистов. Противопоставление ирреального мира как прекрасного и идеального грубому и злему миру земному, лежащее в основе символизма, также не было свойственно их мировоззрению. Объединял их всех не символизм, а бунт против натурализма, «отрицание быта»<sup>133</sup> и стремление к «новым формам», к обобщенному, синтетическому искусству. Но сторонники такого искусства были очень разными художниками, и поэтому проявлялись их бунтарство и новаторство по-разному и в разной степени.

Самым трудным вопросом для «нового театра» был вопрос об актере<sup>134</sup>. «Естественно, что и люди в этой схематической

---

даже противоположных друг другу. Но они были всеупотребительны, понятны и имели глубокий и строго определенный смысл для деятелей театра конца XIX — начала XX веков как на Западе (А. Стриндберг, М. Мегерлинк, Б. Шоу), так и в России (Вл. Немирович-Данченко, В. Мейерхольд, Л. Андреев). Этими понятиями пользуются и некоторые современные исследователи (А. Штейн, Критический реализм и русская драма XIX века, М., Гослитиздат, 1961; Т. К. Шах-Азизова, Чехов и западно-европейская драма его времени, М., «Наука», 1966). Более того, Т. К. Шах-Азизова даже начинает свою книгу с обоснования правомерности употребления термина «новая драма»: «Современники называли конец XIX — начало XX столетия «драматическим веком», а драматургию этого периода — «новой драмой». Со временем границы новой драмы стерлись, забылось то, что объединяло ее, отошла в прошлое новизна, и термин «новая драма» фактически перестал существовать. Но для современников этой драмы объединение Э. Золя, Г. Ибсена, Г. Гауптмана, А. Стриндберга, М. Метерлинка, Б. Шоу и других не казалось странным, а сам термин был полон живого значения» (стр. 3). И далее исследовательница рассматривает основные особенности «новой драмы» в ее исторических изменениях и противоречивых тенденциях.

<sup>133</sup> В дополнение к уже приведенным высказываниям Андреева и Мейерхольда о необходимости отказаться от воспроизведения быта на сцене, приведем слова В. Ф. Комиссаржевской: «Теперь реальное воспроизведение быта художниками всех родов искусства стало уже для многих неинтересным, ненужным. Быт использован исчерпывающе... Человеческая мысль, человеческая душа, а за ними новое искусство стремятся теперь в искусстве найти ключ к познанию вечного, к разгадке глубоких мировых тайн и к раскрытию духовного мира, обобщенной души человеческой» (Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской, СПб., 1911, стр. 94).

<sup>134</sup> Об этом свидетельствует и конфликт между В. Ф. Комиссаржевской и Вс. Э. Мейерхольдом, приведший в ноябре 1907 года к окончательному разрыву. В качестве основного обвинения противники Мейерхольда выдвигали то, что он ведет театр к театру марионеток. После заседания ди-

комнате должны быть не людьми, а тоже лишь схемами человека», — так сформулировал, как мы видели, задачу Станиславский. Но живой актер не мог стать бесплотной схемой. Нужны были совершенно новые, особые приемы актерской игры, которые еще не были выработаны, которые были не только непривычны, но и чужды большинству актеров.

В этом отношении Станиславский и Мейерхольд при постановке «Жизни человека» были в неравном положении. Большая часть труппы театра В. Ф. Комиссаржевской была увлечена идеями театральной реформации и поддерживала Мейерхольда в его начинаниях. Кроме того, актеры уже раньше участвовали во многих условных постановках и имели значительный опыт условного исполнения ролей. Труппа Художественного театра, воспитанная на творческих принципах углубленного психологизма, на школе переживания стойко, видимо, сопротивлялась нововведениям. Труппа в целом не прониклась также идеями и настроениями андреевской пьесы. В данном случае можно сослаться на авторитетное мнение Блока, сравнившего эти две постановки «Жизни человека». Мейерхольдовская постановка глубоко потрясла Блока, а увиденный затем спектакль Художественного театра не оставил особого впечатления. Блок объяснял это тем, что Мейерхольд и артисты театра В. Ф. Комиссаржевской глубоко прочувствовали и проникли в ту особую андреевскую «атмосферу, тот воздух, который окружал его и который сумел тогда перенести на сцену так, как не сумели это сделать позже даже в Художественном театре»<sup>135</sup>

рекции театра 10 октября 1907 года, на котором Комиссаржевская объявила, что Мейерхольд «должен или отказаться от своего метода постановки пьес, или же должен покинуть театр», в дневнике театра было записано: «Декоративная сторона в нашем театре преобладает над актером, стесняет его, ограничивает его творчество. Связанные движения, движения не пережитые, строгий до монотонности, до механичности ритм, — ведут театр к театру марионеток, в тупик, где поджидает его смерть. Постановка «Жизни человека» убедила, что театр освобождается от этих недостатков, вступает на путь нового реализма, реализма мистического. В таком театре актер — первая величина; его индивидуальности, его духу должно быть отведено почетное место» (Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской, стр. 238—239). И в своем письме к Мейерхольду, зачитанном на собрании труппы 9 ноября 1907 года, Комиссаржевская, отказываясь от его сотрудничества в качестве режиссера, объясняет это нежеланием идти по пути, ведущему к театру кукол (См. там же, стр. 241—242). Позже в одном из интервью В. Ф. Комиссаржевская постаралась уточнить свою позицию: «Быт умер — для меня это художественная аксиома. И если я порвала с Мейерхольдом, то совсем не потому, что ощутила тоску по реализму, разочарвалась в символической драме или условном театре. Меня просто испугала та стена, тот тупик, к которому, — я это ясно видела — Мейерхольд настойчиво вел нас. Я увидела, что в этом театре нам, актерам, нечего делать, ощутила мертвые узлы, которыми крепко связал нас Мейерхольд» (Цит. по ст.: А. Зонов, Летопись театра на Офицерской, в сб.: «Алконост», кн. I, Издание Передвижного театра, 1911, стр. 72—73).

<sup>135</sup> Александр Блок, Собр. соч. в 8 тт., т. 6, М.—Л., Гослитиздат, 1962, стр. 132.

Для полного осуществления поставленной задачи Станиславскому пришлось бы начать решительное единоборство с труппой и провести коренную ломку всех установившихся в коллективе традиций, представлений, навыков. На это Станиславский решиться не мог. К тому же, сильно охладев к пьесе, он не был до конца внутренне убежден в насущной необходимости столь решительного поворота. Сомнения и колебания постановщика проявились главным образом именно в работе с актерами. В актерском исполнении ролей из-за некоторой половинчатости в режиссерских требованиях ощущался разнородностью. Станиславский основное внимание уделил внешним постановочным приемам, оформлению спектаклей, а вопросы сценического поведения актеров отошли на второй план. Это признал позже и сам Станиславский. Подробно описав постановку «Жизни человека», он пришел к довольно грустному выводу: «Нам удалось достигнуть всех внешних эффектов с помощью черного бархата, который сыграл в спектакле большую роль. Пьеса и постановка имели большой успех. И на этот раз говорили, что театр открыл новые пути в искусстве, но они, против ожидания, не шли дальше декораций, которые в этой постановке отвлекли меня от внутренней актерской сути, — а потому в нашей области мы не прибавили этим спектаклем ничего нового. Оторвавшись от реализма, мы — артисты — почувствовали себя беспомощными и лишенными почвы под ногами. Чтобы не повиснуть в воздухе и не сесть между двух стульев, мы, естественно, потянулись к тому, что внешне, механически привычно нам, т. е. к обычному актерскому ремесленному приему игры, благо он, по непонятному недоразумению, принимается толпой за «возвышенный стиль» актерского исполнения. Несмотря на большой успех спектакля, я не был удовлетворен его результатами, так как отлично понимал, что он не принес ничего нового нашему актерскому искусству».<sup>136</sup>

Одна из причин, отвлекших режиссера при постановке от «внутренней актерской сути», коренилась в своеобразном понимании пьесы Андреева. Предельно ясно Станиславский высказал свою точку зрения на «Жизнь человека», говоря в беседе с В. Волькенштейном о пьесах разных типов: «А есть пьесы: зритель видит декорацию, и в ней все выражается. Такова «Жизнь человека». Здесь прельстило ощущение: жизни нет, есть видение. Обернись — там тьма, и линии проведены; а мы принимаем за жизнь обман, миражи»<sup>137</sup> Ясно, что при таком понимании пьесы постановщик и должен был уделить основное внимание декорациям и световым эффектам, чтобы создать впечат-

---

<sup>136</sup> К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 1, стр. 322.

<sup>137</sup> В. Волькенштейн, Станиславский, изд. 2-е, Л., «Academia», 1927, стр. 53.

ление тьмы, призрачности всего сущего. Но вполне вероятно, что уже в самом процессе работы эффекты от применения черного бархата определенным образом повлияли на характер постановки и даже на понимание идейного содержания пьесы. Однако, независимо от того, как и в какой последовательности создавалась у режиссера концепция пьесы и постановки, очевидно, что наиболее уязвимым было в постановке «Жизни человека» на сцене Художественного театра актерское исполнение ролей.

Надо сказать, что критика не преминула отметить эту слабую сторону московской постановки «Жизни человека». Восторженно отзываясь о внешнем оформлении спектакля и о работе постановщика, критики почти в один голос указывали на бледную актерскую игру. «С грустью должен сказать, что они (артисты МХТ — В. Б.) играли хуже, чем петербургские исполнители «Жизни человека»<sup>138</sup>, — писал рецензент газеты «Санкт-Петербургские ведомости». Особенно резко критики ополчились против исполнителей роли Некто в сером И. М. Уралова<sup>139</sup> а затем А. Л. Вишневого<sup>140</sup>, противопоставляя им исполнителя этой же роли в театре В. Ф. Комиссаржевской К. В. Бравича. В постановке Художественного театра критики выделили, тоже почти единодушно, лишь игру Л. М. Леонидова в роли Человека и В. В. Барановской в роли Жены Человека. Но только эти две роли в пьесе и давали некоторую возможность «переживать» в духе школы Художественного театра. Артисты в этих ролях пытались играть «живых людей», «пытались давать драму», пытались создать психологически-убедительные и жизненно-правдивые образы, что шло в разрез с авторской концепцией, а также с заостренно-гротескной характеристикностью других персонажей в духе театра представления. В письме к Станиславскому Андреев специально указывал на нежелательность впадать в драму, в безыскусственное переживание. «Но вот еще одно очень важное обстоятельство, — писал он. — Так как все это — только отражение, только далекое и призрачное эхо, то драмы в жизни человека нет. В четвертой картине молитв и проклятий, очень удобной для чисто драматических проявлений, я с трудом удерживался от того, чтобы не перейти границу и кое-где вместо отражения жизни не дать настоящей жизни. Так, например, я допустил сперва такую ошибку. Когда, после смерти сына, входит Жена, Человек спрашивал ее одним только словом: — Умер?»

Понятно, как драматично, безыскусственно может прозвучать это слово. И вместе с тем — как раз и нарушит цельность

---

<sup>138</sup> «Санкт-Петербургские ведомости», 1907, № 279, 16 декабря.

<sup>139</sup> См.: «Русская мысль», 1907, № 286, 14 декабря; «Санкт-Петербургские ведомости», 1907, № 277, 14 декабря.

<sup>140</sup> См.: «Петербургская газета», 1908, № 109, 16 апреля.

вещи. И потому я подставил смягчающее, отдаляющее: — Наш сын умер?»<sup>141</sup>

Это пожелание Андреева не было выполнено Станиславским и артистами, в результате чего действительно была определенным образом нарушена цельность представления. Рецензент «Русского слова», например, и отметил эту «двойственность исполнения: с одной стороны — марионетки: гости Человека, родственники Человека, друзья и враги Человека, музыканты; с другой — живые люди: Человек и его жена»<sup>142</sup>.

По-своему оценил несогласованность и слабость актерского исполнения и режиссерскую увлеченность внешней постановочной стороной давний недруг Художественного театра А. Р. Кугель, увидевший в постановке Станиславского яркое подтверждение своей излюбленной критической идеи о самоуправном засильи режиссера и принижении роли актера и актерской индивидуальности в МХТ Кугель считал, что ««Жизнь человека» с необычайной ясностью подчеркнула режиссерское, так сказать, самодовление г. Станиславского, режиссирование für sich, an sich, в свое имя, а не во славу и имя разыгрываемого и разыгрывающих»<sup>143</sup>. В данном случае Кугель был отчасти прав. Это не значит, что в постановке «Жизни человека» действительно проявился каким-то особым образом «режиссерский деспотизм» Станиславского. Нет, мы имеем право говорить лишь о некоторой односторонности режиссера, о необычном для него невнимании к вопросам актерского исполнения. «Режиссерское самодовление» Станиславского было обращено с самого основания Художественного театра против актерских штампов, против ремесленных приемов игры, против актерского самолюбования и оригинальничания, нарушающих цельность ансамбля, а не против актера и актерской индивидуальности.

В результате одностороннего внимания режиссера к внешней декорационно-постановочной части постановка и не могла дать ничего особенно нового актерскому искусству. При продолжении этой линии постановок без выработки и усвоения актерами совершенно новых приемов игры действительно возникла бы реальная опасность вернуться к актерскому ремесленничеству, против чего вели в театре долгую и неуклонную борьбу и Станиславский, и Немирович-Данченко. Это не могло не заставить Станиславского усомниться в плодотворности избранного пути. Вопрос об актере — самый трудный вопрос для «Нового театра» — остался неразрешенным<sup>144</sup>.

<sup>141</sup> Неизданные письма Леонида Андреева, стр. 383.

<sup>142</sup> «Русское слово», 1907, № 287, 14 декабря.

<sup>143</sup> А. Кугель, Театральные заметки. — «Театр и искусство», 1908, № 17, стр. 313.

<sup>144</sup> Очень хорошо понимала острейшую необходимость специальной подготовки актеров «нового театра» В. Ф. Комиссаржевская. Не отказавшись и после разрыва с Мейерхольдом от исканий в области «нового театра», она

Теперь, представив в целом и сложную предисторию постановки «Жизни человека» на сцене Художественного театра, и характер самой постановки, можно хорошо понять, почему, несмотря на огромный успех спектакля, Станиславский чувствовал глубокую неудовлетворенность. На премьере он даже ни разу не вышел на вызовы публики, а после спектакля записал в протоколе: «Успех огромный, много вызывали автора, и он выходил. Лично [мне] этот спектакль не дал ни удовлетворения, ни новых начал или принципов для дальнейшего развития их. Вот почему я был холоден и недоволен собой»<sup>145</sup>

Неудовлетворенность от постановки «Жизни человека» у Станиславского была настолько глубока, что заставила его критически переосмыслить все, связанное с Андреевым и его пьесой. Станиславскому стало казаться (не без влияния критики и разного рода «доброжелателей»), что он и Художественный театр совершили большой промах, поставив «Жизнь человека» Андреева. Коренным образом изменилось и отношение Станиславского к Андрееву. В течение нескольких лет после постановки «Жизни человека» он отзывался об Андрееве только отрицательно. В приведенном уже отрывке из беседы Станиславского с Волькенштейном явно ощущается критическое и недоброжелательное отношение к «Жизни человека».

Характеризуя, например, в одном письме от 5 мая 1908, репертуар гастрольной поездки в Петербург, Станиславский написал о «Жизни человека», что «это один ужас, гадость, а не пьеса»<sup>146</sup> Особенно резко высказался Станиславский в 1910 году. «Лучше совсем закрыть театр, — заявил он, — чем ставить Сологуба и Андреева. Перечтите «Жизнь человека», и вы в ужас придете от фальши, придуманности, сплошной гримасы»<sup>147</sup> Эта необычайная по резкости характеристика дает основание судить, что Станиславский не принял и других пьес Андреева, написанных после «Жизни человека». Не принял он полностью и «Анатэму» Андреева<sup>148</sup>, хотя пьеса в 1909 году была поставлена на сцене МХТ и имела шумный успех.

в последние годы своей деятельности задумала организовать школу драматического искусства. «Новый театр возможен только с новыми людьми, — говорила она. — Их надо воспитывать. Театр закрою, всю себя посвящу созданию школы драматического искусства. Чтобы создать новый театр, нужна совсем особенная школа и при ней маленький театр с хорошей труппой. Главное — школа» (Цит. по кн.: В. Носова, Комиссаржевская, М., «Молодая гвардия», 1964, стр. 287. См. также: О Комиссаржевской, Забытое и новое. Воспоминания, статьи, письма, М., ВТО, 1965, стр. 263—267).

<sup>145</sup> Г К р и с т и, По страницам протоколов спектаклей (записки К. С. Станиславского), в сб.: Ежегодник Московского художественного театра 1951—1952, М., «Искусство», 1956, стр. 174.

<sup>146</sup> К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 7, стр. 386.

<sup>147</sup> Цит. по кн.: Ф. Михальский, Музей Московского Художественного театра, «Московский рабочий», 1958, стр. 89.

<sup>148</sup> «Анатэма» была поставлена, по существу, против желания Станиславского, о чем свидетельствует его ответ на письмо критика С. Андреева-

Таким образом, надежды Андреева на тесное сотрудничество, на прочные связи с Художественным театром не оправдались. Взаимоотношения Андреева с театром стали еще более сложными. Станиславский и его сторонники в театре стали относиться к нему недоброжелательно и нередко прямо противодействовали включению его пьес в репертуар. Андреев, конечно, знал о недоброжелательном отношении Станиславского и отдельных членов труппы к его пьесам, но, несмотря на это, упорно продолжал высылать каждую свою новую пьесу в Художественный театр для ознакомления.

После постановки «Жизни человека» Андрееву пришлось бы совершенно отказаться от мечты ставить свои пьесы в Художественном театре, если бы ему не оказывал поддержку Немирович-Данченко. Немирович-Данченко ценил талант Андреева и на протяжении многих лет стремился сблизить Андреева с Художественным театром, пытаясь направить его творческие искания по пути, по которому шел театр. Немировича-Данченко не покидала «мечта < > создавать собственных драматургов», «близких задачам нашего театра», и поэтому ему нужен был Андреев — «большой, своеобразный драматургический талант, неудержимый и мощный»<sup>149</sup> Театру был нужен современный репертуар. Как директор театра, заботящийся об его материальном успехе; Немирович-Данченко не мог не учитывать и огромной популярности Андреева.

Однако, между Немировичем-Данченко и Андреевым отнюдь не было дружеского согласия, полного идейного и творческого единодушия. Между ними шел непрекращающийся спор со взаимными упреками и обвинениями. Андреев обвинял Художественный театр в отходе от демократических начал, в ориентации на буржуазную публику первого абонементы. «Моя задача в драме, — писал он осенью 1908 года Вл. И. Немировичу-Данченко, — демократизация искусства, т. е. упрощение внешних приемов<sup>150</sup> при сохранении внутренней идейной сложности. Ваше же — аристократизация искусства, т. е. облечение даже простой идеи в необычайно сложные и замысловатые формы, дороговизна и эксцентричность приемов, роскошь постановок»<sup>151</sup>

---

ского, выразившего свое недовольство в связи с включением пьесы Андреева в репертуар МХТ. Станиславский писал: «Между нами, согласен с Вами относительно «Анатэмы». Но .. Сославшись затем на запрещение Синода ставить «Каина» Байрона и на репертуарный голод, он добавил: «А жить нужно .. Поневоле приходится брать «Анатэму». Пожалейте нас, голодных» (К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 7, стр. 421).

<sup>149</sup> Вл. И. Немирович-Данченко, Из прошлого, стр. 217.

<sup>150</sup> Можно отметить, что и Мейерхольд настойчиво указывал на упрощение техники постановок, как на одну из важных особенностей условного театра. И в этом плане он противопоставлял условный театр натурализму, который «привел русский театр к усложненной технике» (Вс. Мейерхольд, О театре, стр. 26).

<sup>151</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.—Д., № 3141/5.

В качестве примеров такого рода постановок он привел «Синюю птицу» Метерлинка, а также «Горе от ума» и «Ревизора». Все эти недостатки, по мнению Андреева, были свойственны и постановке «Жизни человека». В том же письме он охарактеризовал ее следующим образом: «Вот я написал для Вас, именно для Вас «Жизнь человека» — и что же Вы сделали с нею? Употребили все старание, чтобы усложнить ее, навалили груды бархату и шелку и даже упразднили мою музыку<sup>152</sup>, органически связанную с представлением — слишком простая, она звучала бы крайне неприлично среди бархата перед первым абонементом, которому Вы служите. Я помню слова Станиславского: «Мы дали пьесе благородство, но отняли от нее силу» — нет, это не совсем правда: силу Вы отняли, а вместо благородства дали роскошный коленкоровый переплет»<sup>153</sup>

Резкость этого письма объясняется тем, что оно должно было быть последним: Андреев предполагал навсегда порвать отношения с Художественным театром<sup>154</sup> и решил напоследок высказаться без всякой дипломатии. Но писал он все это совершенно искренне, с большим внутренним убеждением. Еще в 1900 году, как было отмечено, Андреев критиковал МХТ за

---

<sup>152</sup> Музыка к постановке «Жизни человека» в Художественном театре написал композитор И. А. Сац. В заметке «Происхождение польки в «Жизни человека» находим интересные данные об «андреевской польке» и об отношении Андреева к музыке И. Саца: «Как известно, Московский художественный театр изменил в «Жизни человека» мотив польки, играемой на балу и вошедшей в текст первоначального издания пьесы. В недавний свой приезд писатель познакомился с новым мотивом (музыка Саца) и хотя отозвался о музыке одобрительно, но в кругу друзей выразил неудовольствие по поводу замены своего мотива новым. Новая музыка красива, интересна, но не отражает замысла, вложенного в картину бала у Человека. Здесь все должно носить характер пошлости, а в том числе и музыка. Чтобы лучше оттенить эту пошлость, писатель взял для музыки на балу мотив известной польки, игравшейся когда-то всюду на «слова»: «Где училась, Катенька? — В пансионе папенька» . . . и т. д.» («Обозрение театров», 1907, № 266, 1 декабря).

<sup>153</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.—Д., № 3141/5. Можно добавить, что А. Р. Кугель также критиковал постановку Станиславского за искажение авторской идеи и за ненужную роскошь. «В общем «Жизнь человека» — писал он, — в высшей степени скучна, нудна и однообразна на сцене Художественного театра. Каррикулы грубы, как и постановка < . > Звуки, танцы, живые картины, и все это ни к чему, все навалено, как у московского богатого купца — чтобы было побогаче» (А. Кугель, Театральные заметки. — «Театр и искусство», 1908, № 17, стр. 314).

<sup>154</sup> В конце Андреев написал: «Ей богу, не знаю, встретятся ли когда-нибудь наши пути. Во всяком случае, уходя из Художественного театра, я уношу чувство живейшей симпатии к Вам, Станиславскому и артистам и неизменный интерес к вашему делу. Не гневайтесь и Вы на меня за резкость — за нею стоит любовь к Вам и горькое сожаление, что единственный в России театр, бескорыстно и горячо, и вдохновенно служивший искусству, ныне наполовину сожран буржуазией» (Архив Музея МХАТ, ф. Н.—Д., № 3141/5).



измену принципу общедоступности. И, если разобраться по существу, в его словах была известная доля правды. По сравнению с постановкой «Жизни человека» в театре В. Ф. Комиссаржевской, которая может служить примером дешевой и упрощенной (сцена была завешена холстами, декораций почти не было, использовались старый реквизит и костюмы), постановка Станиславского оказалась, несомненно, дорогой и роскошной.

Подтверждением того, что обвинения Андреева в отходе Художественного театра от общедоступности, от демократических задач, в угождении вкусам буржуазной публики первого абонемента, были во многом справедливыми, лучше всего служат признания самих руководителей театра — Станиславского и Немировича-Данченко. Оба они после 1905 года стали ощущать острый кризис в развитии театра. В конце 1906 года Немирович-Данченко писал В. И. Качалову относительно своих раздумий о театре и его будущем: «Кураж исчез и из труппы. Мечты обратились в изготвление конфеток для публики первого представления — в мелкий жанр, маленькое изящество, севские статуэтки. .»<sup>155</sup> А в мае 1909 года, готовясь к беседе с труппой театра об «Анатэме» Андреева, он еще более критически осмысливает положение: «Наш театр за последние два-три года очень понизился в смысле того идейного колокола, который так громко звучал прежде, когда ставили Гауптмана, «Штокмана» и Горького, и что привлекло к нам все передовые посты. Это случилось по течению. Мы готовили революцию, потом испугались и пошли за октябристами. Столыпин, первый абонемент, сохранение дорогой публики. Страх, что она не примет нас революционными, ложный взгляд»<sup>156</sup>. О неблагополучии в театре, о необходимости круто повернуть от обслуживания буржуазной верхушки к демократии говорил и Станиславский. «Надо предпринимать решительный шаг, — писал Станиславский Немировичу-Данченко 25 ноября 1910 года. — Надо из Художественного превращаться в общедоступный. Это больно, так как в таком театре не удержишь искусства. С другой же стороны, когда подумаешь, кому мы посвящаем свои жизни — московским богачам. Да разве можно их просветить?»<sup>157</sup> Из приведенных выдержек можно заключить, что андреевская критика затрагивала вопрос, очень большой для руководителей МХТ. «Попадание в цель» служит, в свою очередь, хорошей иллюстрацией того, что Андреев, постоянно проявляя исключительный интерес ко всему совершающемуся в Художественном театре, действительно сумел увидеть и понять его беды и на-

<sup>155</sup> Вл. И. Немирович Данченко, Театральное наследие, т. 2, стр. 272.

<sup>156</sup> Цит. по кн.: Л. Фрейдкина, Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, стр. 250.

<sup>157</sup> К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 7, стр. 489.

сущные проблемы. Андреев также искренне был уверен, что его «неореалистические» пьесы «Жизнь человека» и «Царь Голод» служат делу демократизации искусства и — в конечном счете — делу революции. Антимещанский, антибуржуазный смысл этих произведений не требует, пожалуй, доказательств: чтобы увидеть его, стоит лишь прочитать «Разговор родственников» и «Бал у Человека» в «Жизни человека» или просто любую страницу в «Царе Голоде».

Парадоксальнее всего то, что драматург, обвинив Художественный театр в отступничестве от демократических начал, тут же упрекает его еще и за то, что он сбивает и его, Андреева, с настоящей дороги: «Признаюсь, что именно Вы сбили с моей прямой дороги: я написал «Черные маски» — пьесу для первого абонементу, для роскошного издания»<sup>158</sup>. Андреев решил, что допустил ошибку, когда «стал писать не для искусства, а для определенного театра»<sup>159</sup> признав тем самым, что создавал свои пьесы, ориентируясь, в основном на Художественный театр. А Художественный театр его новых пьес не брал.

Поводом для разрыва и явилось то, что Немирович-Данченко под разными предлогами отказался принять и «Дни нашей жизни», и «Черные маски»<sup>160</sup> (Пьеса «Царь Голод», которую Андреев подарил Немировичу-Данченко 25 февраля 1908 года, была запрещена драматической цензурой). Обе пьесы Андреев

---

<sup>158</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3141/5.

<sup>159</sup> Там же.

<sup>160</sup> Мотивы поведения Андреева и его отношение к театру в этот период хорошо раскрываются в письме к театральному критику Н. Е. Эфросу от 30 октября 1908 г., в котором он отказался дать статью в юбилейный сборник, посвященный десятилетию МХТ. Андреев писал: «Вы знаете, вероятно, что Художественный театр отказался от постановки моих обеих пьес. Причины, которые он выставил, очень мало касаются искусства и заставляют с тревогою задуматься как о настоящем, так и будущем этого театра. И мне трудно, не кривя душой, писать сейчас о театре, в который я не верю. Вы поверите, что отнюдь не самолюбие руководит мною, но искреннее и твердое убеждение, что художественники стоят на ложном пути и в игру играют не только опасную, но и неблагоприятную. И о блестящем прошлом ихнего театра я мог бы написать только с точки зрения мрачного настоящего, — что едва ли входит в задачу юбилейного сборника» (Отдел рукописей Центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина, ф. 316, № 653).

А за две недели до этого Андреев прислал к юбилею театра — 14 октября 1908 года — приветственную телеграмму следующего содержания: «Что я могу сказать? Я не знаю ни другого такого театра, как Ваш художественный, ни других таких людей, как его артисты. Как человек, я многому научился у вас, как писатель — еще большему. Видеть Вас за работой — это не только наслаждение, а это урок на всю жизнь, строгая проверка собственной совести художника. Вы — рыцари храма сего, и, любя вас крепко, я чту вас высоко. Мне жаль, что не могу я пожать руки каждого из вас. Дальнейшему выражению чувства мешает скорбная уверенность, что телеграмма будет переврана. За ваше здоровье!» (Цит. по кн.: Московский Художественный театр. Исторический очерк его жизни и деятельности, т. 2, М., изд. журнала «Рампа и жизнь», 1914, стр. 63).

послал Немировичу-Данченко почти одновременно: «Черные маски» — 27 сентября 1908 года, «Дни нашей жизни» — 8 октября того же года. Послав в начале сезона сразу две пьесы, Андреев, однако, настойчиво советовал поставить «Черные маски». «Чем больше я думаю над этими двумя пьесами, — писал он 9 октября 1908 года Немировичу-Данченко, — тем яснее вижу, что «Черные маски» природою предназначены для Художественного театра, «Любовь студента» (Первоначальное название пьесы «Дни нашей жизни» — В. Б.) — для всех прочих. И мне было бы ужасно жаль, если бы вследствие каких-нибудь недоразумений, по существу пустячных, дело это разладилось. Я искренно люблю Художественный театр (любовь без взаимности бывает часто самой горячей) и с некоторой самонадеянностью полагаю, что отказ от постановки «Черных масок» будет вреден не только мне, — об этом нечего и говорить, — но и Вашему театру»<sup>161</sup> Но убедить Немировича-Данченко так и не удалось, хотя Андреев, обычно ставивший жесткие для театра условия относительно срока постановки, был согласен ждать до будущего сезона и даже не печатать пьесы до ее премьеры в Художественном театре. У Немировича-Данченко были достаточно веские причины для отказа. В своем ответе Андрееву он писал: ««Черные маски» прочитаны, и, несмотря на большое впечатление, приходится отказываться от постановки. По двум причинам. Во-первых, постановка так сложна, что о нынешнем годе и думать нечего. Во-вторых, мы только что поставили «Синюю птицу», на которую актеры потратили огромный труд безо всякого удовлетворения для личного творчества. Если мы теперь заставим их играть только маски, требующие большого напряжения и большой ловкости, но опять-таки не дающие простора их личным артистическим качествам — они у нас взвоют. А наш театр, несмотря на преобладание автора и режиссера, все же сильно опирается на актеров»<sup>162</sup> В этом ответном письме, приведенном почти полностью, содержится не только объяснение причин, побудивших отказаться от «Черных масок», но и проясняется суть коренного расхождения Художественного театра с Андреевым. Пьесы «Жизнь человека», «Царь Голод» и «Черные маски» не давали материала для творчества актеров в духе реалистической игры — переживания. Этим было обусловлено и недовольство Станиславского постановкой «Жизни человека», и его дальнейшее отчуждение от Андреева.

«Для удовлетворения личного творчества» актеров более подошла бы другая из предложенных Андреевым пьес — «Дни нашей жизни». К сожалению, до нас не дошел ответ Немировича-Данченко, и мы не знаем, чем мотивировал он свой отказ

<sup>161</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3141/3.

<sup>162</sup> Архив Музея МХАТ.

принять ее к постановке, но, судя по письмам Андреева, пьеса ему понравилась и он хотел ее даже поставить в «кружке молодых»<sup>163</sup> Но возмущенный отказом и надеясь на успех в провинции, в чем он не ошибся, Андреев это предложение отверг.

Отказ Художественного театра от обеих предложенных пьес, несомненно, должен был заставить Андреева задуматься над дальнейшим направлением творчества. По-прежнему мечтая видеть свои пьесы на сцене любимого театра, Андреев не мог не соотносываться с его основными требованиями и задачами, для чего должен был заняться пересмотром некоторых своих творческих установок. Прежде всего, в тех условиях он должен был отказаться от создания схематических «неореалистических» пьес типа «Жизнь человека», а также от символично-аллегорических «масок», не дававших простора для актерского творчества. Была возможность, прельстившись успехом «Дней нашей жизни», пойти по пути создания бытовых пьес, но внутренне Андреева этот путь не привлекал. ««Дни нашей жизни», — говорил он, — пьеса не глубокая, не серьезная, относиться к ней можно только как к легкой пьесе»<sup>164</sup> Внутренне драматург тяготел к трагедии. Его, как и прежде, волновали «проблемы бытия» — проблемы жизни и смерти, добра и зла, проблемы смысла человеческой жизни. Не хотел он полностью отказаться и от стилизации и условности.

«Поворотным пунктом» считал Андреев для себя «Анатэму», которая должна была открыть «ряд трагедий». У Андреева спросили: «Каковы будут они — чисто символические или реалистические?» Он ответил: «Я всегда избегаю определенных мерок. Стою в плоскости той же стилизации, как и в «Жизни человека» и в «Царе Голоде», но пытаюсь дать более реальное содержание»<sup>165</sup> Поворот в сторону «более реального содержания» был совершен в эти годы не одним Андреевым — это об-

---

<sup>163</sup> В октябре 1908 года Андреев писал А. И. Сумбатову-Южину: «Теперь ответ от Немировича получен: от «Любви студента» они также отказываются и мотивы до того удивительны, что я только развел руками. <. > от пьесы отказываются, но совсем выпустить ее из рук не хотят, так как очень нравятся, и просят передать кружку молодых артистов. Причем из писем Лужского и других явствует, что в постановке будут принимать участие все тот же Станиславский и Немирович. Удивительная чепуха!» (ЦГАЛИ, ф. 878, оп. 1, ед. хр. 626, л. 3).

Примерно то же самое узнаем и из письма Андреева к Немировичу-Данченко: «Но абонемент остается, но проклятый первый абонемент остается — и вот вы отказываетесь от «Любви студента» — пьесы, которая вам нравится своей трагической простотой, и поэтому слишком проста для вашей вертящейся сцены, для ваших богатых средств, для вашей сытой и сонной публики. Убегая от самих себя, вы хотите устроить ее в «кружке молодых» — жестокое свидетельство собственной немолодости и бессилия» (Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3141/5).

<sup>164</sup> «Новая Русь», 1909, № 48, 19 февраля.

<sup>165</sup> Там же.

щая и характерная тенденция развития всей передовой русской литературы в начале 10-х годов. Но, думается, что у Андреева этот поворот совершался не без влияния Художественного театра.

### 3.

Несмотря на решительный тон писем Андреева, написанных в конце октября 1908 года, окончательного разрыва между ним и Художественным театром не произошло. Уже 8 декабря того же года Андреев посылает Немировичу-Данченко новое письмо, которое просит оставить в тайне от всех, кроме Станиславского. В этом письме он предложил Немировичу-Данченко приехать к нему до конца декабря, чтобы переговорить об очень важном деле. Он надеялся, что в личной беседе все возникшие недо-разумения уладятся и его отношения с МХТ — «на некото-рых условиях — могут возобновиться и даже стать прочны-ми»<sup>166</sup> В конце декабря Немирович-Данченко поехал к Анд-рееву, и здесь драматург познакомил его с недавно законченной пьесой «Анатэма» Пьеса очень понравилась Немировичу-Дан-ченко. 27 декабря 1908 г он сообщил Станиславскому: «Андреев написал превосходную пьесу. Трагедию. И настоящую»<sup>167</sup>

Однако, в Художественном театре это сообщение не вызва-ло особого интереса. Немировичу-Данченко даже пришлось при-бегнуть к некоторому нажиму, чтобы убедить правление театра принять «Анатэму» к постановке. «В это время, — вспоминал позже Немирович-Данченко, — отношение к Л. Андрееву было настолько не устойчиво, что я, очень хотевший втянуть Андрее-ва, как драматурга, в театр, должен был прибегнуть, как бы это сказать, к своему авторитету. Я скрывал, что я хочу став-ить, не было пьес, и когда совет стал искать пьесу, я сказал, что если будет дано разрешение на свою ответственность поста-вить пьесу, то тогда я скажу. И только когда совет покорился и согласился, тогда я сказал, что это «Анатэма»»<sup>168</sup>.

По договоренности с Андреевым постановка пьесы должна была быть осуществлена не позже октября 1909 года. До этого Андреев согласился не печатать пьесу и не давать разрешения ни одному другому театру. Первая постановка «Анатэмы» дол-жна была состояться в Художественном театре.

Получив согласие правления ставить пьесу Андреева, Неми-рович-Данченко в конце января, еще до цензурного разреше-ния, прочел ее труппе. В начале февраля пьеса была разре-

---

<sup>166</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3141/6.

<sup>167</sup> Цит. по кн.: Л. Фрейдкина, Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, стр. 248.

<sup>168</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 7291/1—2.

шена цензурой. 10 февраля 1909 года Андреев сообщил об этом Немировичу-Данченко: ««Анатэма» разрешен. После решительного объяснения с цензором Толстым я сделал некоторые весьма незначительные поправки, главным образом в ремарках, и пьеса в целом осталась нетронутой. Я еще не видел цензурного экземпляра, так как просил его послать прямо к Вам, но не думаю, чтобы цензор при его изумительной деликатности решился на какие-нибудь крупные изменения без моего совета»<sup>169</sup>

Андреев был твердо уверен в успехе своей пьесы и радовался возможности совместной работы с Художественным театром. В это время, казалось, ничто не омрачало отношений<sup>170</sup>: как будто все прежние упреки и расхождения были забыты. «Я очень рад, — писал Андреев Немировичу-Данченко, — что «Анатэма» пойдет — сколько народу ни слышало его, все выражают самую твердую уверенность в успех: даже Мейерхольд, даже — о ужас — Сологуб. И кроме того, это дает мне возможность повидаться с Вами и снова хоть ненадолго окунуться в чистые воды чистого искусства»<sup>171</sup>

Однако, как только в Художественном театре началась настоящая работа над пьесой, между Немировичем-Данченко и Андреевым вновь выявились довольно существенные расхождения. Немирович-Данченко придавал постановке «Анатэмы» очень большое значение. Постановка должна была стать по своему поворотной в развитии театра, в его возвращении к высокой идейности.

16 мая 1909 года Немирович-Данченко провел с актерами беседу об «Анатэме», в которой поставил перед театром новые цели и задачи. «Я нахожу, — сказал он, — что наш театр за последние годы отстал от своего назначения — идейности. От идейных пьес — в лучшем смысле — не в смысле уличного восстания. По тому, что мы делаем теперь, по той публике,

---

<sup>169</sup> Там же, № 3143/2.

<sup>170</sup> Однако особой надежды на прочное и длительное сотрудничество с Художественным театром у Андреева все же не было. А для осуществления задуманных планов обновления драматургии и театра ему нужен был «свой» театр. И поэтому после закрытия театра В. Ф. Комиссаржевской он принимает самое деятельное участие в организации Нового драматического театра в Петербурге. В интервью, в котором Андреев подробно охарактеризовал задачи нового театра, у него спросили: «Пойдете ли вы по пути Московского Художественного театра и не будет ли ваше дело до известной степени подражанием ему?» На этот вопрос Андреев ответил: «В искусстве нет подражаний. Что такое сам по себе Художественный театр? Наконец и такая удивительная и гениальная комбинация, как Немирович и Станиславский, бывает раз в сто лет! Он не реалистический и не символический, они и не мейнингенцы, а просто художники. И нам хотелось бы создать свой Художественный театр. Но, как молодой, наш театр будет более подвижен, чем Московский Художественный; у нас будет более свободы в действиях, чем там» («Новая Русь», 1909, № 48, 19 февраля).

<sup>171</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3143/2.

которой мы служим, мы стали ужасными октябристами. Мы очень отстали от идей свободы, в смысле — от сочувствия страданиям человечества. И отстали ошибочно. Может быть, в погоне за изящными формами, но это тоже ошибочно < >

«Анатэма» увлекает меня прежде всего большим революционным взмахом. Это есть вопль мировой нищеты. В беседе с Андреевым я почувствовал, что он не очень оценил это сам, но это так. Вся пьеса есть вопль к небу всех голодных, несчастных, именно голодных. Жаждут чуда, спасения, а все чудо в одном слове: «справедливость»»<sup>172</sup>.

Выдвигая в «Анатэме» на первый план социальную проблематику. Немирович-Данченко значительно разошелся с первоначальным идейным замыслом автора. Андреев хотел в своем «трагическом представлении» поставить отвлеченные философско-этические проблемы «О путях к бессмертию для человека»<sup>173</sup> о пределах разума в познании тайн мироздания, о христианском самоотречении во имя любви к ближнему.

Немировича-Данченко отвлеченные мировые проблемы в «Анатэме» Андреева не волновали. Более того, он считал, что в постановке «мировых вопросов» Андреев здесь наиболее слаб, сух и риторичен. Выступив 11 декабря 1909 г. в Политехническом музее на обсуждении публичной лекции критика С. В. Яблоновского об «Анатэме», Немирович-Данченко заявил: «Я не буду останавливаться на мировом вопросе даже непосредственно по поводу произведения Андреева. Это — в моих глазах — не лучшее, что есть в этом произведении. Конечно, оно возбуждает к этим мыслям, конечно, оно приближает к стихии религиозных и метафизических тайн, но то, что в произведении есть искреннего и истинно пережитого, находится в другой плоскости. Самое ценное, что мы находим в художественном произведении, что проявилось, может быть, помимо его (Л. Андреева — В. Б.) воли, но сохраняет непременную часть его наиболее искренних переживаний и избавлено от риторики, — это не вопросы религиозного сознания, а скорее — общественно-философского. < . > И когда Анатэма бросает этот многомиллионный вопль в железные врата вечности, — произведение достигает громадной трагической силы. И вот эта песнь печали, скорбь — самое глубокое, самое сильное и самое красивое, что есть в произведении Андреева. В ней громадный талант Анд-

---

<sup>172</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 13. Беседа Немировича-Данченко опубликована в сб.: Ежегодник Московского Художественного театра 1943, М., 1945, стр. 364—368, а также в кн.: В л. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. I, М., «Искусство», 1952, стр. 118—120. Но в обеих публикациях беседы имеют значительные пропуски, и поэтому я привожу ее по тексту, хранящемуся в Архиве Музея МХАТ.

<sup>173</sup> С. Спиро, У Леонида Андреева. — «Русское слово», 1909, № 222, 29 сентября.

реева избавлен от всякой риторики, и тут он близок нашему сердцу, доколь оно способно болеть скорбью других»<sup>174</sup>

Указывая на «воплé мировой нищеты» как на самое глубокое, сильное и ценное, что выражено в «представлении» Андреева, Немирович-Данченко, конечно, вступил в спор с автором. Но надо сказать, что сначала Андреев не только согласился с такой трактовкой «Анатэмы», но и обрадовался ей, хотя, как мы видели, для него главное заключалось совсем в ином. «А когда прочел я про этот стихийный вопль «всех страданий земли», так у меня даже дух захватило от желания немедленно услышать его. Да, хорошее это учреждение — Художественный театр»<sup>175</sup>. — так восторженно принял он трактовку Немировича-Данченко в начале сентября 1909 года.

Постановка «Анатэмы» должна была, кроме возвращения к высокой идейности, привести к подлинной реалистической форме спектакля и исполнения, к углублению актерского творчества. «Нам нужно выйти из колебаний в исканиях формы, в которых мы находимся вот уже пять-шесть лет»<sup>176</sup> — заявил Немирович-Данченко в беседе с труппой Художественного театра перед началом репетиционной работы над «Анатэмой». Поиски новых форм на пути стилизации и схематизации были им признаны ошибочным, уводящими театр в сторону от его основной линии развития — реализма. «Я пришел к убеждению, — говорил Немирович-Данченко, — что если бы захотели уничтожить реализм, который имеется в составе самого театра, то нужно было бы уничтожить весь театр, распустить рабочих и т. д. Я дальше скажу, что реализм находится в составе

---

<sup>174</sup> набросок выступления Вл. И. Немировича-Данченко, составленный им на лекции С. В. Яблоновского, Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 9269. В дополнение можно привести изложение выступления Немировича-Данченко в газете «Голос Москвы»: «Философская сторона «Анатэмы» представлялась наиболее слабым ее достоинством. О передаче ее мы менее всего заботились. Нас, т. е. театр, активного художника, захватило иное. Центр тяжести был перенесен на эпилог, или точнее, на то место, где слышатся вопли человечества, бедного, страдающего, угнетенного. Человечество, которое молит у неведомой Силы лишь об одном «чуде». И это чудо — всего только «справедливость». Вот эту песнь реальной, потрясающей скорби мы и решили воспроизвести возможно ярче. <. > Мы хотели, чтобы театр еще раз дал почувствовать обществу, «слишком ставшему сытым», об этой вековой скорби несчастного человека» («Голос Москвы», 1909, № 286, 13 декабря). См. также: «Русское слово», 1909, № 285, 12 декабря; «Раннее утро», 1909, № 285, 12 декабря).

<sup>175</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3143/3.

<sup>176</sup> Вл. И. Немирович Данченко, Театральное наследие, т. I, стр. 119. По этому поводу Станиславский после выступления Немировича-Данченко сказал: «Я нахожу, что хотя вы совершенно правы в желательности большей идейности, но если мы искали формы, то это было необходимо, так как без форм неопытные молодые актеры, без дикции, без умения переживать не могут ни отыскать, ни передать глубины идеи авторов» (Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 13).



всего русского искусства. Беда, когда реализм уходит в натурализм мелкий. Идеал — реализм, отточенный до символов»<sup>177</sup>

К достижению этого идеала, как считал Немирович-Данченко, нужно «идти от жизни», но «не от сухой схематической жизни» Чтобы вместо углубленного реализма вновь не впасть в мелкий натурализм, нужен идейный подъем, нужно проникнуться чувством сострадания к голодным и угнетенным, «проникнуться слезами толпы нищих». По мнению Немировича-Данченко, именно отсутствие идейного подъема, подход «к пьесе с мелко налаженной душой» обусловили, с одной стороны, страсти к мелочам быта, приводящее к натурализму, а с другой стороны, погоню «за изящными формами», превращающими театр в забаву, ведущими к обуржуазиванию.

Вопрос об идейности, таким образом, тесно переплетался с вопросами об исканиях формы постановок и актерского исполнения. Выдвинутый Немировичем-Данченко идеал — «реализм, отточенный до символов» — был положен и в основу актерской работы. Конкретно сформулировал он основную задачу, стоящую перед актерами, следующим образом: «Нужна простота сильных переживаний, почти лишенная подробностей»<sup>178</sup>. Это была задача огромной важности и значения, именно от ее положительного решения зависел, в первую очередь, успех намеченного «поворота».

«Превыше же всего в «Анатэме», — утверждал Н. Эфрос, — интересовала задача актерская, проблема внутренней актерской техники: доходить до самых сильных сценических воздействий, эффектов через максимальную искренность и простоту переживания, или, точнее, через переживание простоты. Задачи собственно-репертуарная и собственно-сценическая, таким образом, тесно сплелись, и репертуарная ценность «Анатэмы» значительно повышалась сценическими возможностями»<sup>179</sup>.

В беседе с актерами Немирович-Данченко критически-сурово подошел к оценке творческой деятельности Художественного театра в годы реакции и прямо говорил о его недостатках. Одним из крупных недостатков он считал то, что в театре «совсем забыли автора». По этому поводу он заметил: «Способность проникать в душу автора есть не наша особенность. Потому ли, что мелко подходили к жизни, потому ли, что нами переживались формы больше, чем автором, но не умели. < > Из двух чаш художественных весов: на одной — чисто внешняя сценическая форма, на другой — проникновение в образ, в идею автора. Выше вторая, так как более пуста первая. Или не ставить пьесу, или проникнуться автором. Надо забыть, что

<sup>177</sup> Вл. И. Немирович Данченко, Театральное наследие, т. I, стр. 119.

<sup>178</sup> Там же, стр. 120.

<sup>179</sup> Н. Эфрос, Московский Художественный театр, стр. 297—298.

видели иногда его неприятным, его лично, и найти то, что в произведении его есть личного, ему присущего»<sup>180</sup>

Последняя часть приведенного отрывка относится уже непосредственно к Андрееву. Но и в целом, указывая на необходимость проникновения в идею автора, Немирович-Данченко высказал типично «авторские», андреевские мысли. Если во всем выступлении Немировича-Данченко иногда явно пробиваются отголоски споров с Андреевым, причем некоторые из критических замечаний драматурга, по существу, были признаны справедливыми, то в вопросе об авторе Немирович-Данченко просто встал на его сторону. Еще в период подготовки к постановке «Жизни человека» Андреев выразил недовольство по поводу того, что в Художественном театре его пьесу подгоняют к своей форме. Затем он много раз обвинял театр в искажении его пьесы. Для Андреева это был большой вопрос. Одно время он мечтал о создании «театра автора», в котором все было бы полностью подчинено задаче наиболее верного и точного сценического воплощения авторского замысла. Видимо, во время встречи в конце 1908 года Андрееву удалось убедить Немировича-Данченко в том, что в Художественном театре искажаются идеи и форма произведения.<sup>181</sup>

Постановка «Анатэмы» Андреева, призванная решить столь многие важные задачи творческого развития Художественного театра, ни в коем случае не может быть оценена как репертуарная ошибка<sup>182</sup>. Немирович-Данченко, по существу, выдвинул перед

---

<sup>180</sup> В. л. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, Т. I, стр. 120.

<sup>181</sup> Следует отметить, что и Андреев, и Немирович-Данченко остались довольны результатами переговоров во время этой встречи, и это дает полное основание предположить, что им удалось прийти к обоюдному согласию по многим разделявшим их ранее вопросам. Через некоторое время после состоявшейся встречи — 12 января 1909 года — Андреев начинает одно из своих писем следующими словами: «Да, дорогой Владимир Иванович — и для меня наше свидание останется днем памятным и светлым, а Ваше письмо, такое искреннее, такое хорошее, такое внекорыстное, навсегда закрепит мою связь с Вами» (Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3143/1).

<sup>182</sup> Именно так оценивалось в начале 1950-х годов включение «Анатэмы» в репертуар МХТ. В комментариях к публикации беседы Немировича-Данченко об «Анатэме» читаем: «В поисках современной пьесы театр идет в это время по ошибочному пути. Одной из таких ошибок было и обращение МХТ к пьесе Л. Андреева «Анатэма». Оценка пьесы Андреева В. л. И. Немировичем-Данченко была неверной. Режиссер явно переоценивал возможности автора, напрасно искал в этом пустопорожном, надуманном, декадентском произведении «идей свободы» и повода для создания спектакля, в котором прозвучал бы «воплé мировой нищеты». Пьеса Андреева — писателя, в то время уже глубоко враждебного идеям демократической революции, безнадежно заблудившегося в дебрях анархического индивидуализма и мистики, подменявшего идеи социальной борьбы крикливым богочерпским пафосом, — не поддавалась переосмыслению театра» (В. Я. Виленин, Примечания в кн.: В. л. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. I, стр. 409).

труппой МХТ в связи с постановкой «Анатэмы» целую творческую программу борьбы против обуржуазивания театра, против превращения его в забаву для сытых. Это была программа реалистического и демократического театра. Уже по одному этому становится ясна роль «Анатэмы» в истории Художественного театра. Но и сама постановка стала крупным творческим достижением.

«Анатэма» потребовала большой, напряженной работы. Всего было проведено 89 репетиций. Репетиционная работа вначале налаживалась очень плохо. 12 августа 1909 года Немирович-Данченко сообщал жене: ««Анатэма» идет, конечно, очень туго. Но ничего — созреет»<sup>183</sup>. После полумесячной работы Немирович-Данченко был вынужден провести совещание с артистами, занятыми в постановке<sup>184</sup>. Не чувствуя настоящей поддержки труппы, Немирович-Данченко и сам работал без увлечения. «Каждая репетиция для меня не радость, а насилие»,<sup>185</sup> — жаловался он 22 августа в письме к жене. И только в самом конце работа пошла успешно. «С «Анатемой» наступила пора надежд, — писал Немирович-Данченко 29 августа 1909 года. — Я заработал с некоторым увлечением, и кажется нам, что это будет большой успех»<sup>186</sup>.

В начале сентября Немирович-Данченко сообщил Андрееву о ходе репетиций. В ответ Андреев 8 сентября написал большое письмо: «Говорить нечего, как обрадовался Вашему письму. В том, что работа в Художественном театре идет прекрасно, я был уверен, а в том, что Вы напишите мне и этим приобщите меня не только к интересам драмы, но и к интересам театра, — я уверен не был. И письмо Ваше показалось мне добрым знаком и вновь всколыхнуло во мне всю ту любовь и даже нежность к вашему театру, которую приходится не то скрывать, не то как-то подавлять в себе. < . > И таким крепким, здоровым художественным духом повеяло на меня от вашей работы. Захотелось плюнуть на все < . > и поехать к вам, в Москву. Потолкаться по коридорам, посидеть в темном театре и вновь с наслаждением художника увидеть, как все это у вас делается. Отчаянно мне надоела дешевка жизни: дешевых отношений, дешевой критики, дешевой всюду работы, и

---

<sup>183</sup> Цит. по кн.: Л. Фрейдкина, Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, стр. 252.

<sup>184</sup> Станиславский сообщил об этом в письме к М. П. Лилиной от 21 августа 1909 г.: «Вчера был на репетиции. Настроение довольно сонное. Никто не точит ножей для битвы. Работают добросовестно. < . > Итак — «Анатэма» не в порядке. Вчера все собрались и была беседа с Владимиром Ивановичем — дельная и толковая» (К. С. Станиславский, Материалы, письма, исследования, М., изд. АН СССР, 1955, стр. 133).

<sup>185</sup> Цит. по кн.: Л. Фрейдкина, Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, стр. 253.

<sup>186</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 2172.

прямо-таки требуется для очищения души и совести хоть раз заглянуть в лицо настоящему, большому, высокопробному труду. И приеду я к вам не в качестве придирчивого автора, с авторским аршином в кармане, а только как зритель. и немножко как ученик. Буду очень рад, если пригожусь (опять-таки не как «автор», а только как художник). но если окажется, что и без моего сотрудничества все сделано, — тоже буду рад»<sup>187</sup>

Однако, занятый срочной работой Андреев не смог сразу поехать в Москву. Не смог он присутствовать и на первой генеральной репетиции «Анатэмы», которая состоялась 17 сентября 1909 г. Уже на этой генеральной репетиции определился огромный успех постановки, о чем можно судить по подробному письму Немировича-Данченко к Андрееву. «Первый полет вышел очень успешным, что большая редкость у нас в театре, — писал Немирович-Данченко. — Четыре картины можно считать слаженными вполне. Станиславский, Москвин, моя жена и другие артисты вполне, что впечатление огромное, что театр не поднимался на такую высоту со времен Юлия Цезаря и т. д.

Я считаю Качалова бесподобным. Несомненно, что это лучшая его роль. Он художественен, блестящ, почти велик. Не могу пока порадоваться Лейзером. Вишневский прост и благороден и даже местами трогателен, но в трагических переломах бессилен и укрывается за простое чтение роли. И вообще его образ недостаточно нежен и вдохновенен.

Все вторые роли исполняются отлично. Сура-Бутова дошла, наконец, до трагической простоты, одновременно и возвышенной по внутреннему содержанию, и ярко бытовой по внешнему образу»<sup>188</sup>

Андреев приехал в Москву после 20 сентября. На репетициях он повел себя совсем не так, как обещал в письме: не «как зритель», а «как придирчивый автор, с авторским аршином в кармане». Ему казалось, что многое в постановке сделано не по пьесе. Разногласия приводили к ожесточенным спорам и даже к бурным ссорам между автором и постановщиком. «С Леонидом Андреевым, например, когда ставился «Анатэма», — вспоминал Немирович-Данченко в 1929 году, — доходило до очень крупных разговоров, когда мы прямо чуть не с кулаками бросались друг на друга. Кончалось тем, что он уходил, чтобы не возвращаться, но наутро звонил, мирились, и к концу генеральной репетиции и спектакля мы были закадычными друзьями»<sup>189</sup> В эти слова, однако, необходимо внести небольшую поправку: ни после генеральной репетиции, ни после премьеры между автором пьесы и постановщиком не устано-

<sup>187</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3143/3.

<sup>188</sup> Архив Музея МХАТ.

<sup>189</sup> В л. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. I, стр. 106.

вились отношения полного мира и дружеского единомыслия, так как оба продолжали бескомпромиссно отстаивать свои творческие установки. Андреева не заставил отказаться от них даже безусловный успех премьеры «Анатэмы», состоявшейся в Художественном театре 2 октября 1909 года.

Слухи о крупных разногласиях между Андреевым и Художественным театром скоро проникли в печать. Ссылаясь на московские газеты, «Обозрение театров» 15 октября сообщало о том, что Андреев, «был так недоволен постановкой «Анатэмы» в Московском Художественном театре, что забыл об обычной вежливости: писатель не потрудился даже поблагодарить артистов за их действительно колоссальную работу».<sup>190</sup>

После таких газетных сообщений Андреев был вынужден послать опровержение, в котором, однако, не отрицал своих принципиальных разногласий с театром. Опасаясь, что и в Художественном театре его внезапный отъезд будет истолкован, как выражение недовольства, Андреев написал Немировичу-Данченко: «Было бы прискорбно, если бы газеты своими сплетнями черной кошкой пробежали между мной и театром. Я уже просил «Русское слово»<sup>191</sup> дать соответствующие опровержения, и в этом письме еще раз прошу Вас и труппу принять мою искреннюю благодарность. Особенно Вас, Владимир Иванович. Могу спорить с Вами бесконечно, даже браниться, но только одного я не забывал и не забуду: что Вы, именно Вы провели пьесу: и что без Вас, без Вашего горячего увлечения не было бы ничего. Я знаю, что неудача объясняется просто отсутствием сил, даже ошибки огорчают Вас не меньше, чем меня. И пусть мне Вы не друг, но вещи моей, моему любимому Анатэме Вы были другом — и этого я не забываю и не забуду никогда»<sup>192</sup>

Как становится ясно, разногласия между Андреевым и Художественным театром были не по каким-нибудь второстепенным и частным вопросам. Они имели принципиальный характер и возникли, главным образом, в связи с вопросами сцени-

---

<sup>190</sup> «Обозрение театров», 1909, № 875, 15 октября.

<sup>191</sup> 17 октября 1909 г. в газете «Русское слово» (№ 238) появилась заметка «Л. Андреев об «Анатэме» и «Анфисе»». В ней приведено следующее заявление Андреева: «Художественный театр <. > сам по себе настолько крупный художник, работы его настолько добросовестны и серьезны, что мне было бы нелепо выражать какое-то легкомысленное и голословное «недовольство». Также было бы совсем ненужно говорить о моем искреннем уважительном отношении к театру и его работе. К критике его надо подходить очень серьезно, с большой осторожностью, а не с кондачка. Если бы вы спросили меня, со всем ли я согласен в этой постановке, это — дело другое, но — неправда ли — между «не доволен» и «не согласен» — большая разница. Я не затруднился бы указать, в каких именно пунктах существует принципиальное несогласие между театром и мною, но говорить, что я не доволен, я не мог».

<sup>192</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3143/7.

ческой условности и актерского исполнения. Андреев продолжал в «Анатэме» оставаться «в плоскости той же стилизации», и поэтому ему, конечно, хотелось в сценическом воплощении своей пьесы видеть больше условности. Не следует забывать, что он написал «трагическое представление», в котором актеры должны были «играть», «представлять» свои роли.<sup>193</sup>

Немирович-Данченко, напротив, требовал от актеров жизненности, искренности и простоты исполнения. Основные причины своего расхождения с Андреевым Немирович-Данченко раскрыл во второй половине октября в одном газетном интервью. «Общее сценическое направление, — сказал Вл. И. Немирович-Данченко, — которое теперь так ярко взято в Художественном театре, это — направление искренности, простоты и глубоких переживаний. < > Теперь я могу сказать, что в «Анатэме» это и было важной моей задачей, — и это в театре у нас считается самой большой победой, не потому, что краси-

---

<sup>193</sup> Не согласившись с толкованием «Анатэмы» в Художественном театре, Андреев надеялся добиться приемлемого для себя сценического решения пьесы в постановке Нового драматического театра в Петербурге. Он вел долгие беседы с режиссером А. А. Саниным и предполагал принять активное участие в репетиционной работе, но затем неожиданно от личного участия в постановке отказался. Петербургская постановка «Анатэмы» отличалась крайней условностью. Для этой постановки было характерно полемическое стремление как можно дальше уйти от «заземленной» постановки МХТ. «Трагедия Андреева зовet к отвлеченной мистике, — сказал режиссер А. Санин перед премьерой, — и я ставлю пьесу в форме ирреальной. < > Идя от реальных представлений < >, перехожу потом к символизации образов, к картинам высшей поэзии, к мистерии, к небесам!» (Цит. по прим. В. Чубакова в кн.: Леонид Андреев, Пьесы, стр. 577).

Премьера «Анатэмы» в Новом драматическом театре состоялась 27 ноября 1909 года. Андреев «к первому свисту» не приехал, но прислал приветственную телеграмму: «Поздравляю с успехом. Сам не могу быть. По рассказам газет знаю. Сердечно благодарю за огромный художественный вкус, любовь и колоссальный труд. В день первой постановки «Анатэмы» создался Новый драматический театр. Предсказываю ему долгую, счастливую, плодотворную жизнь. Передайте горячую благодарность всей труппе, работавшей так самоотверженно, с полным пониманием задачи» («Новая Русь», 1909, № 331, 2 декабря). Телеграмма вызвала полное недоумение и множество насмешливых откликов в прессе, так как постановка «Анатэмы» в Новом драматическом театре успеха не имела. Критики единодушно признали спектакль неудачным (См.: «Театр и искусство», 1909, № 48, стр. 864; «Русские ведомости», 1909, № 276, 28 ноября; «Биржевые ведомости», 1909, № 11440, 28 ноября; «Петербургская газета», № 1909, № 327, 28 ноября). Но, несмотря на неуспех, Андреев продолжал считать постановку «Анатэмы» в Новом драматическом театре удачной и наиболее верно передающей его авторские намерения. 2 января 1910 года он писал Немировичу-Данченко: «До Вас, вероятно, дошли неверные слухи о дурной постановке «Анатэмы» у Леванта (Владелец Нового драматического театра — В. Б.). Так это неправда. Актеры плохие, Анатэма судорожно отвратителен, но пьеса поставлена очень хорошо, с тончайшим пониманием задачи. Только гнилой Петербург, злополучный город «лишних людей», считающих себя, однако, солью земли, мог с такой варварской несправедливостью отнестись к серьезному художественному труду» (Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3144/1).

во, типично поставлено, а потому, что путем таких переживаний простоты можно подойти к трагическому < . > До сих пор трагическому сопутствовала условность, которая прощалась только большим талантам.

Наше столкновение с Л. Н. Андреевым произошло именно на этом: он говорит, что предпочитает хотя бы картонное героичество на сцене, — лишь бы героичество, а мы говорим, что ничего картонного мы не допускаем у нас на сцене. И героичество должно быть у нас в жизненной и простой передаче. И в «Анатэме» мы этого достигли, — в этом наша внутренняя победа.<sup>194</sup>

Путь, по которому Немирович-Данченко шел к трагическому, к обобщению, символу и стилизации,<sup>195</sup> был прямо противоположен андреевскому Андреев и Немирович-Данченко, по существу, руководствовались в своей творческой практике совершенно противоположными художественными принципами. Но тем не менее их творческие интересы и стремления скрещивались. Фактом все-таки остается то, что именно при постановке «Анатэмы» Андреева Немирович-Данченко сформулировал и осуществил свои новые и необыкновенные важные для дальнейшего развития театра художественные принципы. Значит, пьеса давала для этого необходимый сценический материал.

Своеобразие «Анатэмы» заключалось в сосуществовании двух планов — ирреального, надмирного, и земного. В первой и седьмой картинах действие происходит на границе «умопостигаемого мира», перед железными воротами, за которыми «в безмолвии и тайне обитает начало всякого бытия, Великий Разум вселенной» (3, 258). В остальных пяти картинах действие происходит на земле. Анатэма, вочеловечившись, спускается на землю, чтобы осуществить свой грандиозный эксперимент с бедным евреем Давидом Лейзером: показав бессилие любви и добра на земле и огромность нищеты, горя и страданий людей, бросить в небо чудовищным обвинением несчастья миллионов, жадующих чуда и справедливости.

«Земные» картины давали постановщику и актерам необходимый сценический материал для создания жизненных образов, для воплощения реальных переживаний, для бытовой характе-

---

<sup>194</sup> Московский Художественный театр. Исторический очерк его жизни и деятельности, т. 2, М., изд. журнала «Рампа и жизнь», 1914, стр. 72.

<sup>195</sup> В этом же интервью Немирович-Данченко заявил: «И мне кажется, что только таким путем можно не только по форме, но и по существу разрешить спор о символизме, реализме и натурализме, так как в данном случае актер путем внутренних переживаний идет от быта к символу. < . > И когда эта работа произведена им, то он уже не нуждается в детальной мелкой мизансцене и является в руках режиссера великолепным, совершенным материалом для стилизации. И поэтому нам кажется, что если актер не пройдет через реальные переживания образа, он не может дойти до глубокой жизненности этого образа и непременно будет трафаретным, — картонным» (Там же, стр. 73).

ристики во всей ее яркой живописности. Как считал Немирович-Данченко, то, к чему он стремился в постановке «Анатэмы», «особенно проявилось во второй картине, где его характерное еврейство и будничная простота, и в то же время — глубина трагических переживаний».<sup>196</sup>

Бытовая характерность, жизненность и правдивость «земных» картин была отмечена почти всеми критиками. «Непосредственно правдивы и живописны в своем убожестве две картины на рынке в конце города»<sup>197</sup>, — писал Н. Россов, ссылаясь на личные впечатления провинциального гастролера, много раз видевшего такие картины. Критик Н. Эфрос, близкий к Художественному театру, указывал точно так же, как и Немирович-Данченко, на обобщающий, символический смысл, вырастающий из достоверно переданного быта. «Очень удачны и все «земные» картины < . >. Всегда был «быт», даже был еврейский говорок. И в то же время — что-то отрывало от земли; жанр расширял свой смысл и одним краем поднимался до значения символического»<sup>198</sup>

Однако, критик Эм. Бескин нашел, что в постановке «Анатэмы» Немирович-Данченко пошел по неверному пути. По его мнению, «трагедия-символ понята натуралистически и оттого недостаточно углублена»<sup>199</sup> Он критиковал артистов за еврейский акцент, т. е. за «характерное еврейство», которое казалось важным и необходимым постановщику. Через некоторое время в статье для журнала «Театр и искусство» Эм. Бескин дал еще более развернутую характеристику постановки как натуралистической. «Натурализм сослужил театру плохую службу и при постановке «Анатэмы», — писал он. — «Анатэма» < . > — философская драма, драма-схема, драма-гравюра. Следовательно, быт не должен заслонять «Анатэмы». Зритель должен все время чувствовать пролог, происходящий где-то в безграничности хаоса, и предчувствовать эпилог, возвращающий драму к вневременным элементам, к вечной борьбе, вечным страданиям. Художественный театр с большой силой подчеркнул этот момент в прологе, пока Анатэма ходил в трико, но уже со второй картины, как только Анатэма надел брюки и цилиндр, забыл о целом и пошел по натуралистическим частностям, изумительно поставленным, но не соединявшим драмы Давида Лейзера в синтез надбытового. Мешало именно излишнее подчеркивание быта и быта натуралистического».<sup>200</sup>

<sup>196</sup> Там же, стр. 72.

<sup>197</sup> Н. Россов, «Анатэма» в Художественном театре. — «Театр и искусство», 1909, № 47, стр. 830.

<sup>198</sup> Н. Эфрос, «Анатэма» в Художественном театре. — «Речь», 1909, № 272, 4 октября.

<sup>199</sup> Э. Б., «Анатэма» (Премьера Художественного театра). — «Раннее утро», 1909, № 227, 4 октября.

<sup>200</sup> Эм. Бескин, Московские письма. — «Театр и искусство», 1909, № 41, стр. 702.



Эм. Бескин, осуждая постановку «Анатэмы» в Художественном театре за натуралистическое «расцветивание», выразил особое мнение. Преобладающее большинство критиков писало о постановке восторженно. «Без фраз, постановка «Анатэмы» дает право Вл. И. Немировичу-Данченко на звание большого художника»<sup>201</sup> — писал Н. Россов.

Тут же необходимо отметить, что многие критики, восхвалявшие постановку «Анатэмы», не увидели в самой пьесе никаких достоинств. Пьеса была признана ими очень слабой в драматургическом отношении и неясной по идее. По их мнению, Художественный театр одержал большую победу, создав на пустом, надуманном, риторически-напыщенном материале замечательный спектакль<sup>202</sup>

Исполнение ролей артистами МХТ было признано блестящим. Как отмечали рецензенты, исключительно хорошо выступили не только ведущие артисты театра, занятые в крупных ролях, но и исполнители эпизодических ролей<sup>203</sup>. В постановке «Анатэмы» Художественный театр опять блеснул своим необыкновенно цельным и выразительным актерским ансамблем. Это было достигнуто огромным трудом, многочисленными репетициями, в процессе которых каждая роль отработывалась самым тщательным образом. Н. С. Бутовой, например, долгое время на репетициях не давалась роль Суры, жены Давида Лейзера. «Бутова — совсем плоха, и заменить нечем»<sup>204</sup>, — отметил Станиславский 19 августа 1909 г. Но затем под руководством режиссера<sup>205</sup> Бутовой удалось создать возвышенно-трагический

---

<sup>201</sup> Н. Россов, «Анатэма» в Художественном театре. — «Театр и искусство», 1909, № 47, стр. 829.

<sup>202</sup> См.: А. Кизеветтер, Театральные заметки. — «Русская мысль», 1909, № 11, стр. 187—189; Андрей Белый, Арабески, М., «Мусагет», 1911, стр. 498—499; Я.к. Львов, «Анатэма» Леонида Андреева на сцене Художественного театра. — «Рампа и жизнь», 1909, № 28, 11 октября; Н. Я. Абрамович, Сказка о голом короле. Леонид Андреев и «Анатэма», М., 1910, стр. 51—52.

<sup>203</sup> «Я не буду, мне не хочется говорить отдельно об игре исполнительцев, — писал С. Яблоновский. — Очень хороши были и Сура — Н. С. Бутова, и Роза — М. Н. Германова, и Наум — А. Ф. Горев, очень хороши были все. Самые крошечные роли, как, например, учителя танцев (В. В. Тезавровский), нашли себе великолепных исполнителей» (С. Яблоновский, «Анатэма» в Художественном театре. — «Русское слово», 1909, № 226, 3 октября). «Все роли, начиная от Анатэмы (г. Качалов) и кончая девочкою от Сонки, поразительны в своей правдивости и художественной законченности. Под рукою талантливого режиссера и в руках чутких артистов ожили туманные и бледные образы туманного произведения Леонида Андреева. Мертвая риторика зазвучала живою речью. Эскизы выросли в картины» (Дий Одинокый, «Анатэма» Леонида Андреева на сцене Художественного театра. — «Голос Москвы», 1909, № 227, 4 октября).

<sup>204</sup> К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 7, стр. 446.

<sup>205</sup> В режиссерском экземпляре «Анатэмы» находим очень характерное указание для исполнительницы роли Суры: «Только не надо драматизировать, а как-то вдумываясь в положение переживать и говорить слова».

образ простой женщины. Исполнение роли Суры Н. С. Бутовой расценивалось Немировичем-Данченко не только как крупное творческое достижение актрисы, но и как одно из наиболее убедительных подтверждений верности взятого курса. Вспоминая в 1921 году о постановке «Анатэмы», Немирович-Данченко говорил: «Мы не можем забыть, какую замечательную фигуру давала недавно скончавшаяся Н. С. Бутова, как она в начале была бедной еврейкой, а потом настоящей чванной земной мещанкой, украшенной брильянтами, расфуфыренной, а затем создавала фигуру, сорвавшуюся с картины самых лучших художников библейских сюжетов»<sup>206</sup> Но больше всего внимания уделяли рецензенты в своих статьях исполнителю роли Анатэмы В. И. Качалову. Суть многих рецензий, посвященных спектаклю, можно свести к такой сжатой формулировке: «Постановка грандиозная, но еще грандиознее г. Качалов»<sup>207</sup>

Роль Анатэмы принесла Качалову всеобщую известность и славу. По мастерству исполнения, по глубине проникновения в образ эта роль принадлежит к числу лучших в творчестве выдающегося артиста. «Во внешнем облике Анатэмы, — пишет В. Виленкин, — Качалов ничем не смягчил, а, наоборот, усилил остроту андреевского замысла. Никогда, ни до, ни после этого спектакля, он не преображался на сцене так жутко»<sup>208</sup>.

Критики, а затем и исследователи творчества Качалова особенно отмечали глубокую противоречивость и человечность<sup>209</sup> качаловского Анатэмы. Андреевский Анатэма — совершенно новый в мировой литературе образ «преданного заклятию князя тьмы», он значительно отличается от традиционных образов сатаны. Качалов в трактовке Анатэмы еще более отошел от традиционного театрального воплощения этого образа. С особой остротой и яркостью артисту удалось показать кричащую внутреннюю дисгармоничность Анатэмы: в нем поразительно совмещались дерзостная гордость и надменность с рабской приниженностью и угодничеством; жесткость и непреклонность —

---

<sup>206</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.—Д., № 7291/1—2.

<sup>207</sup> Як. Львов, «Анатэма» Леонида Андреева на сцене Художественного театра. — «Рампа и жизнь», 1909, № 28, 11 октября.

<sup>208</sup> В. Виленкин, Качалов, М., «Искусство», 1962, стр. 32. А. Н. Эфрос писал, например, в 1924 году: «Изо всего, что хранит моя память театрального зрителя, я могу поставить рядом с качаловским исполнением роли Анатэмы по сгущенности сарказма и остроте изображения лишь Поссартовского Мефистофеля и замечательного патера Николаса (в «Борьбе за престол» Ибсена) А. П. Ленского» (Н. Эфрос, Московский Художественный театр, стр. 355).

<sup>209</sup> См.: Н. Эфрос, «Анатэма» в Художественном театре. — «Речь», 1909, № 272, 4 октября; А. Кизеветтер, Театральные заметки. — «Русская мысль», 1909, № 11, стр. 189; В. Виленкин, Качалов, стр. 23; А. В. Агапитова, Летопись жизни и творчества В. И. Качалова, в сб.: Василий Иванович Качалов. Сборник статей, воспоминаний, писем, М., «Искусство», 1954, стр. 511.

со змеиной гибкостью и изворотливостью; неистовая страстность в поисках истины и справедливости — с холодным равнодушием и безмерной усталостью; доходящая до иступления, до «рыдающего отчаяния» мучительная тоска и ожидание торжества добра и любви — с безнадежным неверием, прекрасно переданным кривой всезнающе-скептической усмешечкой. Осуществляя свою дьявольскую провокацию с Давидом Лейзером, качаловский Анатэма сам необыкновенно сильно и искренне страдал от несовершенства жизни, от бесконечности человеческой нищеты и горя.

Огромный успех в роли Анатэмы побудил Качалова выразить автору пьесы свою благодарность. 3 ноября 1909 года он написал Андрееву: «Вчера сыграли 16-й раз «Анатэму» — это в один месяц. Несмотря на сильное физическое утомление, играю с большим удовольствием и энергией и продолжаю чувствовать к Вам живейшую благодарность за эту роль. Хотя Вы и заставляете меня ползать на брюхе, — а это занятие очень утомительное, и прав Анатэма, который очень на это обижается, — но в то же время Вы даете мне радость зажигаться огнем Вашей души. И за это Вам спасибо»<sup>210</sup>

Из этого письма отнюдь не следует, что Качалов был или стал почитателем андреевского таланта. Напротив, творчество Андреева было и осталось для него чуждым. В произведениях Андреева Качалов видел надуманность, фальшь, ложный пафос. «Поза, выкрик и рисовка»<sup>211</sup> были отмечены им и в «Анатэме». По свидетельству Немировича-Данченко, «в «Анатэме» Качалов не любил себя, потому что он больше давал голоса и декламации, чем страсти»<sup>212</sup>

Между оценками роли Анатэмы, данными в письме к Андрееву, и последующими, — значительная разница. Ясно, что письмо к Андрееву Качалов написал прямо под впечатлением огромного успеха роли и постановки в целом. Но роль Анатэмы не отвечала внутренним творческим исканиям артиста, в результате чего он в дальнейшем уже не придавал особого значения своей работе. И все же выдающаяся актерская удача не могла быть полностью забыта Качаловым. Даже в 30-е годы, когда у нас восторжествовала вульгарно-социологическая точка зрения на творчество Андреева как на «продукт разложения реакционного мелкобуржуазного сознания», Качалов изредка включал в свою концертную программу монолог Анатэмы<sup>213</sup>. Это вносит определенные коррективы в утверждение, что «Качалов не любил себя» в роли Анатэмы.

<sup>210</sup> ЦГАЛИ, ф. 11, оп. 1, ед. хр. 118.

<sup>211</sup> Н. Шебуев, «Братья Карамазовы» на сцене Художественного театра, М., изд. т-ва А. А. Левенсон, стр. 32.

<sup>212</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 7291/1—2.

<sup>213</sup> См.: В. Виленкин, Качалов, стр. 147.

Андреев не был полностью согласен с качаловской трактовкой Анатэмы, но и ему пришлось признать победу артиста. Хотя Андреев не был согласен с постановкой, хотя должна была состояться премьера пьесы в Новом драматическом театре, на которую он возлагал большие надежды, в письме от 30 октября 1909 года он убеждал Немировича-Данченко включить «Анатэму» в репертуар петербургских гастролей. ««Анатэму» вы должны везти, — писал он, — и опять-таки не для новых толкований, не для ради совершенной постановки, а для ради Василия Ивановича Качалова. <...> Он, Качалов, есть нечто новое, невиданное, чего нет ни в трагедии, ни в театре Леванта, и вообще ни в каком другом месте. < > По-видимому Вы недостаточно оцениваете значение той метаморфозы, что случилась с Качаловым. Стал ли он великим трагиком или еще нет, это еще надо посмотреть, но весь театральный мир признал это, весь театральный мир жужжит о Качалове, жаждет Качалова»<sup>214</sup>

И в дальнейшем Андреев придавал актерскому успеху Качалова в «Анатэме» большое принципиальное значение, видя в происшедшей «метаморфозе» доказательство правильности занятой им и театром творческой устремленности к трагедии. Работая над следующими своими «трагическими представлениями» («Океан», «Мысль», «Самсон в оковах», «Собачий вальс»), он упрямо рассчитывал на Качалова как на исполнителя главной роли. Но Качалова эти роли не заинтересовали. Отчасти это объясняется и тем, что в самом взгляде на трагедию, ее задачи и формы сценического воплощения между Андреевым и Художественным театром существовали глубокие расхождения. И проявились они уже при постановке «Анатэмы».

В письме к Немировичу-Данченко от 12 сентября 1912 года Андреев сам четко определил «несоответствие настроений» при постановке «Анатэмы»: «Мое — романтико-трагическое, настроение театра — реально-трагическое»<sup>215</sup> «Трагик героических поз», как он себя называл, Андреев тяготел, в основном, к высокой пафосной трагедии с исключительными ситуациями и героями. Стремление говорить о «человеке вообще», о «проблемах бытия» еще более уводило Андреева от воспроизведения реальной жизни в ее бытовой конкретности. Язык и стиль этих «трагических представлений» с их абстрактной философско-этической проблематикой соответственно был также «нереален». Для театра, стремившегося путем простых, глубоких переживаний подойти к трагическому, многое в андреевских трагедиях было неприемлемо — слишком условно, напыщенно и риторично.

<sup>214</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.—Д., № 3143/6.

<sup>215</sup> Два письма Леонида Андреева к В. И. Немировичу-Данченко. — «Театр и драматургия», 1934, № 3, стр. 43.

Тем не менее, в движении Художественного театра к трагедии постановка «Анатэмы» сыграла исключительно важную роль. «Анатэма» была подготовкой к «Братьям Карамазовым» Достоевского — спектаклю огромной трагической силы<sup>216</sup>. Именно в постановке «Братьев Карамазовых» «направление искренности, простоты и глубоких переживаний» получило свое наиболее полное воплощение. Спектакль показал глубокую плодотворность этого направления для Художественного театра: это была блестящая творческая победа, это был действительно реальный путь к трагедии. «Достоевский создал новую эпоху в жизни Художественного театра, — писал в воспоминаниях Вл. И. Немирович-Данченко. — Первая русская трагедия. Самый актерский спектакль»<sup>217</sup>.

В этом «самом актерском спектакле», наряду с исключительным успехом ведущих артистов театра: В. И. Качалова, Л. М. Леонидова, И. М. Москвина, создавших роли настоящего трагического звучания, всеобщего признания добились совсем еще молодые актеры — Л. М. Коренева в роли Лизы Хохлаковой и сотрудник С. Н. Воронов в роли Смердякова.

Наибольшее впечатление произвела кульминационная сцена спектакля — «В Мокром». Массовые сцены этого «отрывка» из «Братьев Карамазовых», поставленные В. В. Лужским, явились прямым продолжением и развитием сцены хора нищих, прославляющих Лейзера, в «Анатэме». Эти сцены в обоих спектаклях были поставлены предельно выразительно, гротескно. Как говорил Лужский, ему «хотелось, чтобы это не был простой эпизод, а какой-то кошмар, символ, то, чему не подберешь название»<sup>218</sup>. В истории Художественного театра, славившегося

---

<sup>216</sup> К сожалению, постановка «Братьев Карамазовых» в Художественном театре не получила еще достойной оценки в исследовательской литературе. В свое время творчество Достоевского почти полностью отвергалось как реакционное. Соответственно и спектакль оценивался как уступка театру реакции, как отход от прогрессивных и демократических идей. «Никто в театре и в легальной прессе не осознал, — писала, например, А. В. Агапитова, — что чем сильнее и талантливее была игра актеров, тем вреднее оказывался этот спектакль» (А. В. Агапитова, *Летопись жизни и творчества В. И. Качалова*, в сб.: Василий Иванович Качалов. Сборник статей, воспоминаний, писем, М., «Искусство», 1954, стр. 517). В последнее время оценка этого спектакля значительно изменилась. А. Дикий в своих мемуарах, «не задумываясь», относит постановку «Братьев Карамазовых» «к числу произведений, продолжающих демократические тенденции» Художественного театра, «к положительным фактам истории культуры тех смутных реакционных лет» (А. Дикий, *Повесть о театральной юности*, М., «Искусство», 1957, стр. 69). Но основное достоинство мемуаров А. Дикого заключается не в этой оценке, а в очень подробном воссоздании обстановки репетиционной работы, характера спектакля и исполнения основных ролей, что позволяет нам более обоснованно судить о «Братьях Карамазовых» на сцене Художественного театра.

<sup>217</sup> Вл. И. Немирович Данченко, *Из прошлого*, стр. 284.

<sup>218</sup> Н. Шебуев, «Братья Карамазовы» на сцене Художественного театра, стр. 32.

своими неповторимыми и характерными «массовками», эти массовые сцены в «Анатэме» и «Братьях Карамазовых» ознаменовали новую и более высокую ступень сценического воплощения безудержно-стихийной массы<sup>219</sup>

«Анатэма» Андреева сыграла важную роль в освоении театром трагического материала. Но андреевская пьеса во многом не удовлетворяла ни постановщика, ни артистов, хотя именно при ее постановке были выдвинуты новые принципы. Лишь при постановке «Братьев Карамазовых» новое направление и «реально-трагическое настроение» было должным образом подкреплено самим материалом инсценировки романа Достоевского.

Постановки «Анатэмы» и «Братьев Карамазовых» были осуществлены Немировичем-Данченко. В Художественном театре Немирович-Данченко наиболее настойчиво и целенаправленно стремился к осуществлению трагедии<sup>220</sup>

Теснее связанный с современной литературой, он более остро, чем Станиславский и другие члены труппы, воспринимал противоречия русской жизни межреволюционных лет. Трагическое мироощущение, свойственное Немировичу-Данченко, и определяло его тяготение к трагедии. Тяготение к трагедии — при всем различии в понимании ее задач, возможностей и средств сценического воплощения — более всего сближало Немировича-Данченко с Андреевым. Этим во многом и объясняются настойчивые попытки режиссера привлечь Андреева к работе для Художественного театра.

Подводя некоторые итоги, можно с полным основанием утверждать, что «Анатэма» явилась необходимым и важным звеном в творческом развитии Художественного театра. Нельзя, конечно, игнорировать и того факта, что постановка «Анатэмы» вызвала очень сильное раздражение в реакционных и черносоч-

---

<sup>219</sup> Значение «Анатэмы» «в истории развития сценической толпы» отметил Н. Эфрос. «Во всем этом спектакле, — писал он, — массовые сцены были очень удачны, полны внешней живописности, выразительной жизни и нужного, по характеру напряженной богоборствующей драмы, жутко-напряженного настроения. <...> Но эти сцены были еще в старом плане Художественного театра, только сложнее и тоньше сгармонизированные и более заостренные в выразительности». «Новый подход к массовой сцене» критик увидел в том, как был поставлен хоровод нищих, прославляющих Лейзера. Этот «хоровод, по-Гойевски стилизованный», имел «в своих движениях особый жуткий ритм» (Н. Эфрос, Московский Художественный театр, стр. 181).

<sup>220</sup> «Примечателен тот факт, — пишет В. Бебутов, — что опыты осуществления трагедии не удавались Станиславскому — актеру и Станиславскому — режиссеру, несмотря на его творческий диапазон и глубину его творческого метода. Все опыты, близко примыкавшие к трагедии, были осуществлены Вл. И. Немировичем-Данченко («Бранд» Ибсена, «Братья Карамазовы» Достоевского, «Анатэма» Л. Андреева и др.). Не случайно в этих опытах раскрылось во всем блеске мощное дарование Качалова, победившего в себе, по его словам, «актера актеревича», но сохранившего актера-лицедея в самом высоком смысле» (В. Бебутов, О театре представления. — «Театр», 1956, № 12, стр. 67).

тенных кругах. «Союз русского народа» и реакционное духовенство развернули шумную кампанию, требуя от властей снятия и запрещения андреевской пьесы.

Начали эту кампанию «Московские ведомости». 7 октября 1909 г. критик Бэн (Назаревский) заявил на страницах этой газеты, что «пьеса представляет из себя, по мысли автора, бешенную карикатуру на христианство»<sup>221</sup> Затем и другие реакционные и черносотенные газеты стали яростно обвинять Андреева в богохульстве, кощунстве, проповеди безбожия, в оскорблении религиозных чувств верующих. Газета «Русское знамя» в юзников» к прямым активным действиям, чтобы добиться за статье «Возмутительные пьесы» резко напала на цензуру за «преступное попустительство». «Русское знамя» призывало «сопрещения «Анатэмы». «Не следует ли теперь, — обращалось «Русское знамя», — православным русским людям слезно бить челом Владыке Митрополиту или Святейшему правительствующему синоду с мольбой исходотайствовать запрещение всяких «Анфис», «Анатэм», «Жизней человека», «Детей века» и тому подобных пьес, оскорбляющих нравственное и религиозное чувство»<sup>222</sup>

К нападкам черносотенной печати присоединились руководящие деятели церкви. «Изъять» «Анатэму» потребовал Московский митрополит. Когда же московский градоначальник Адрианов отказался выполнить это требование, митрополит поехал в Петербург добиваться запрещения пьесы перед высшим начальством.

Особенно рьяно включился в кампанию за запрещение «Анатэмы» саратовский епископ Гермоген, известный своим крайним мракобесием. 14 ноября 1909 года во время торжественного богослужения в Саратовском кафедральном соборе он выступил с проповедью, в которой призвал запретить постановки «кощунственной пьесы Л. Андреева «Анатэма»». В своей проповеди он обращался прямо к саратовскому губернатору, графу Татищеву, отвечивая ему низкие поклоны. Гермоген говорил о значении царской власти, «и вообще о всякой власти, которая имеет своим источником бога». «К сожалению, — продолжал он, — этот священный источник власти — господь бог — в настоящие дни оскорбляется часто в произведениях печати, например, в пьесе «Анатэма». В этой пьесе открыто оскорбляется господь бог и христианская вера, поэтому и я открыто при всей церкви от лица пастырей обращаюсь к уважаемому представителю власти саратовскому губернатору — принять меры к воспрещению представления этой кощунственной пьесы на теат-

<sup>221</sup> Бэн, «Анатэма». Трагическое представление, соч. Леонида Андреева, на сцене Художественного театра. — «Московские ведомости», 1909, № 229, 7 октября.

<sup>222</sup> «Русское знамя», 1909, № 236, 25 октября.

ральных сценах. <...> Совесть наша побуждает нас неотступно просить об этом. Когда совершается представление этих пьес, мы не можем спокойно совершать богослужение. Примет ли господь наши молитвы, когда мы безучастно будем относиться к открытому глумлению над его именем? Когда мы видим, что происходит великий соблазн для неопытных людей, особенно юных, когда видим великий вред для самой власти земной, — и духовной, и гражданской, и судебной, — мы не можем молчать и единственно из желания защиты этой власти усердно просим Его сиятельство воспретить представление кощунственной «Анатэмы», чтобы положить конец производимому этой пьесой большому соблазну»<sup>223</sup>

Однако представителю «земной власти» губернатору Татищеву вмешательство епископа в его дела не понравилось. Об «инциденте» в соборе он послал депешу на имя Министра внутренних дел, а тот сообщил обер-прокурору синода. В синоде это «дело» слушали 28 ноября 1909 г и постановили направить епископу «указ» с требованием представить «подробные сведения и объяснения»<sup>224</sup>. 19 декабря епископ Гермоген послал в синод обстоятельный «рапорт», в котором объяснял мотивы, побудившие его выступить с «поучением» против «Анатэмы». Подробно разобрав текст пьесы и сопоставив его со священным писанием, Гермоген пришел к выводу, что «под покровом лиц, не похожих на священно-евангельскую историю, здесь отчетливо сквозит злостное намерение безбожного автора представить в карикатурном виде как идею христианства, так и самые факты евангельской истории, являющиеся предметом благоговейного почитания всех христиан»<sup>225</sup> «Цель сочинения «Анатэмы» та, — считал он, — чтобы самым кощунственным образом осмеять господя Иисуса Христа, а вместе с ним и все христианство»<sup>226</sup> То же самое он доказывал и в своей специально изданной брошюре «Нынешние последователи анатемы и его крамолы». Затем епископ Гермоген сам поехал в Петербург ходатайствовать о скорейшем запрещении богохульной пьесы Андреева.

Вслед за видными отцами церкви, священники и богословы начали активно предавать «Анатэму» анафеме. 14 декабря 1909 г. в Харькове местный священник в Михайловской церкви «предал Л. Андреева за «Анатэму» проклятию»<sup>227</sup> В 1910 г. в Благовещенске была напечатана брошюра прот. Н. Вознесенского «Разбор трагедии Л. Андреева с положительно-христианской точки зрения». В этом «разборе», наряду с обычными для

---

<sup>223</sup> Братский листок, Чтение религиозно-нравственное, патриотическое, бытовое, 1909, № 242, 17 ноября.

<sup>224</sup> ЦГИАЛ, ф. 796, оп. 190, ед. хр. 397, л. 1.

<sup>225</sup> Там же, л. 4.

<sup>226</sup> Там же, л. 5 об.

<sup>227</sup> «Театр и искусство», 1909, № 51, стр. 345.



подобного рода сочинений антисемитскими выпадами, доказательством кощунственной аналогии между историей Давида Лейзера и евангельской историей и обвинением Андреева в «покушении с негодными средствами» на христианство, проводилась любопытная защита существующего «порядка вещей». Вознесенский утверждал, что Христос считал бедность нищих, рабство — явлением «в порядке вещей, т. е. в том порядке, который пока есть и будет». «И не обещал господь — никогда и ничего, — писал он далее, — установить своим учением равенство и свободу, и братство здесь, на земле — в обычном смысле, введение их в социально-экономические нормы жизни теми внешними государственно-правовыми законами и формами, как хочет это установить социализм нашего времени»<sup>228</sup>.

В «положительно-христианской точке зрения» ярко, как мы видим, выявилась ее охранительная сущность. Христианин, по Вознесенскому, не должен возмущаться существующим «порядком вещей», социальной несправедливостью, нищетой и бедностью, не должен мечтать об установлении свободы, равенства, братства на земле в духе социализма. А Андреев возмущался, не принимал существующего миропорядка, издевался над его «божественной гармонией», что и вызвало соответствующую реакцию правых сил. Врагов «Анатэмы» возмутили не только прямо выраженные антихристианские мотивы и отрицание благодати «божественного провидения», но и неприкрытое бунтарство, нежелание примириться с таким «порядком вещей», при котором царит ужасающая бедность, социальная несправедливость, а добро оказывается бессильным что-либо изменить.

Андреев не дает какого-либо положительного решения, но он убедительно вскрывает несостоятельность, утопичность христианского учения, бесперспективность этого пути (о результате дела Давида Лейзера красноречиво свидетельствует копейка). Уже по одному этому, если даже исключить социальную проблематику («воплъ мировой нищеты»), «Анатэма» Андреева заслуживает самого серьезного отношения. Между тем, в некоторых работах до самого последнего времени «доказывается», что в пьесе нет никакого общественно-значимого содержания. «В пьесе много грохота, треска, глубочайшего пессимизма, ужаса от сознания невозможности найти смысл жизни, страха перед народом и много, очень много фальши»<sup>229</sup>, — пишет, например, А. Рубцов. Затем на основании этого ничем не аргументированного вывода строится следующее, такого же рода, «обобщение»:

---

<sup>228</sup> Н. Вознесенский, Разбор трагедии Л. Андреева «Анатэма» с положительно-христианской точки зрения, Благовещенск, 1910, стр. 50—51.

<sup>229</sup> А. Б. Рубцов, Из истории русской драматургии конца XIX — начала XX века, Минск, 1960, стр. 216.

запрещение пьесы объясняется «стремлением реакционных сил лишний раз показать свою силу и могущество»<sup>230</sup> Но при этом остается неясным, почему именно против «Анатэмы», а не какой-либо другой пьесы, так дружно и злобно ополчились реакционные силы. В действиях «союзников», направленных против «Анатэмы», конечно, была своя логика: трагедия Андреева была им неужодна именно своим критическим духом и направлением.

«Союзники» действовали активно и сплоченно по всей стране. Как сообщала, например, газета «Новое время», «московское монархическое собрание, выслушав доклад своего члена Назаревского об «Анатэме», как о богохульственной пьесе, признало необходимым предпринять шаги для снятия этой пьесы с репертуара»<sup>231</sup> Такого же рода собрания устраивали также многие местные отделения «Союза русского народа». «Предпринятые шаги» обычно давали хорошие результаты: под давлением «союзников» местные власти самочинно запретили постановку пьесы Андреева во многих городах<sup>232</sup> В некоторых городах, где местные власти отказывались снять с репертуара разрешенную цензурой пьесу, «союзники» устраивали скандалы в театрах, угрожали режиссерам и антрепренерам, писали «возмущенные» письма от имени населения, ходатайствуя перед высшими властями о снятии «Анатэмы».

22 ноября 1909 г. в Саратове был организован очень характерный «суд над «Анатэмой»», по которому хорошо можно представить методы действий «союзников». «Присутствовало человек 65, впрочем, добрая половина состояла не из союзников, а просто из любопытных. Гришин доказывает, что он в числе прочих лиц был в депутации, ходатайствовавшей о запрещении «Анатэмы». Последовал, однако, ответ, что запретить «Анатэму» нельзя, так как она разрешена цензурой «Но, господа, мы не должны больше терпеть «Анатэму»! Мы должны объединиться! Кошунственно оскорбляется наша церковь, наша религия, и мы молчим! Неужели нас не найдется 200 человек? Остается нам одно: пойти в театр на представление этой «Анатэмы» и, как только полезет на скалы этот дьявол, то и запус-

<sup>230</sup> Там же.

<sup>231</sup> «Новое время», 1909, № 2077, 25 октября.

<sup>232</sup> Спектакли были запрещены в Москве, Вильно, Екатеринославе, Харькове, Самаре, Астрахани и других городах (см.: «Театр и искусство», 1909, № 45, стр. 794—795; № 46, стр. 830, № 49, стр. 892, № 51, стр. 939). Антрепренеры и режиссеры жаловались на самоуправство местных властей в Главное управление по делам печати, писали в редакции газет и журналов (См., например: «Театр и искусство», 1909, № 45, стр. 794—795), но безрезультатно, так как по специальному циркуляру министра внутренних дел местные власти имели право запретить постановку разрешенной цензурой пьесы, если это представляет некоторые неудобства «в смысле чисто местных условий». А эти «некоторые неудобства» активно создавали черносотенцы.

тить в него булыжником или бутылкой. За человека, конечно, каждый из нас отвечает, но за дьявола никто не будет в ответе!».

В зале шум, голоса: «Браво! Булыжником «Анатэму»! Иван Александрович (фамилия неизвестна) тоже предлагает явиться в театр и закидать сцену булыжниками и солеными огурцами. «Призываю вас, господа, к делу!» — закончил речь Иван Александрович.

Чистяков (размахивая руками) «Жертвую несколько рублей на бутылки и на соленые огурцы. Впереди всех пойду спасать православную веру!». В толпе слышатся возгласы: «Все пойдем! Постоим за матушку Русь! Всю сцену закидаем огурцами!»<sup>233</sup> Выступивший затем некий Тарасов предложил сначала сказать антрепренеру Струйскому, «чтобы он более не смел ставить эту пьесу», и лишь в том случае, если он откажется, «идти в театр и сорвать спектакль силою». А некто Савенков говорил о необходимости «почистить цензурное ведомство», «чтобы в нем заседали истинно-русские люди»<sup>234</sup>

Действуя подобными методами, черносотенцы могли оказать воздействие лишь на местные власти. Главное управление по делам печати, заботясь о сохранении престижа, сначала проявило известную либеральность и пыталось даже несколько противостоять «черносотенному походу на театр».<sup>235</sup> Несмотря на многочисленные жалобы и ходатайства, драматическая цензура продолжала выдавать цензурованные экземпляры пьесы для постановок. Начальник Главного управления по делам печати Бельгард даже уверял Немировича-Данченко 27 октября 1909 года, «что пока «Анатэме» ничто не угрожает»<sup>236</sup> Во второй половине ноября цензура вновь пересмотрела пьесу Андреева и не нашла нужным ее запретить.<sup>237</sup>

Но тут в дело вмешался синод. Особое присутствие синода, выслушав доклад ректора петербургской духовной академии

---

<sup>233</sup> «Театр и искусство», 1909, № 48, стр. 868.

<sup>234</sup> Там же.

<sup>235</sup> Так были названы действия черносотенцев в передовой статье журнала «Театр и искусство» — «Театр в опасности». Журнал призывал «беспечных россиян» объединиться, чтобы отстоять театр от наступления черносотенцев и клерикалов, чтобы защититься «от рецидива средневековья» («Театр и искусство», 1909, № 44, стр. 754).

<sup>236</sup> Из письма Вл. И. Немировича-Данченко к жене от 24 октября 1909 г. (Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 2184). В связи со слухами о поездке московского митрополита в Петербург с ходатайством о снятии «Анатэмы» в Художественном театре начали сильно беспокоиться за судьбу постановки, которая давала полные сборы, хотя спектакли шли почти через вечер. Чтобы предотвратить запрещение «Анатэмы», Немирович-Данченко 22 октября поехал в Петербург, надеясь попасть на прием к Столыпину. Но Столыпин не принял его, и Немирович-Данченко побывал у Бельгарда, чтобы выяснить положение дел.

<sup>237</sup> См.: «Театр и искусство», 1909, № 47, стр. 826.

епископа Феофана, постановило ходатайствовать перед советом министров о снятии «Анатэмы» с репертуара и об изъятии ее из продажи<sup>238</sup> Особое присутствие синода постановило также разослать по всем епархиям специальный циркуляр: «Ввиду признания особым присутствием св. синода пьесы «Анатэма» богохульной и кощунственной и содержащей явные признаки антирелигиозности, синод предлагает архиереям циркулярами по приходам поставить местное духовенство в известность о воспрещении чтения и хранения у себя печатных экземпляров «Анатэмы». Всякое отступление от этого распоряжения грозит предусмотренными каноническими законами последствиями и будет преследоваться, как за хранение воспрещенной литературы»<sup>239</sup>.

В конце концов усилия черносотенцев увенчались успехом: 9 января 1910 года по специальному распоряжению министра внутренних дел представления «Анатэмы» были запрещены. 10 января состоялось последнее — тридцать седьмое — представление пьесы Андреева в Художественном театре.

Запрещение пьесы нанесло театру значительный урон. Как сообщала газета «Утро России», дирекция Художественного театра предполагала сыграть «Анатэму» еще 20—25 раз и исчисляла причиненный убыток в 25 000 рублей.<sup>240</sup> Возникли также трудности с составлением программы спектаклей. Произвол властей вызвал возмущение передовой общественности. Молодые студии Художественного театра организовали вечер, посвященный «светлой памяти темной личности «Анатэмы»». Роль Анатэмы на этом вечере исполнял Е. Вахтангов. Он же сочинил сатирические куплеты «Плач по Анатэме».<sup>241</sup> Отношение прогрессивной театральной общественности к запрещению «Анатэмы» выразил А. Я. Таиров в письме к Андрееву: «Пишу Вам под впечатлением внезапно пришедшего распоряжения о снятии с репертуара «Анатэмы». Ох, как тяжело это, как больно, как мучительно! Словно умер кто-то бесконечно дорогой, словно оторвалась частица души и жизни. Я ведь так любил «Анатэму». Такой радостью было для меня каждое ее представление и вдруг больше не будет. Вы счастливее меня: «Анатэма» в тысячах книг все же будет расходиться по Руси и по миру, и волновать сердца, и будоражить сильных, довольных людей. А та любовь, те мои переживания, волнения и чувства, которые я вылил в конкретную живую форму спектакля, умерла безвозвратно, навсегда! . Ибо нет сейчас ни искры надежды на лучшие времена, на более светлые дни. И кто знает, доживу

---

<sup>238</sup> «Театр и искусство», 1909, № 49, стр. 874.

<sup>239</sup> «Театр и искусство», 1909, № 50, стр. 898.

<sup>240</sup> См.: «Утро России», 1910, 12 января.

<sup>241</sup> См.: Н. Петров, Годы молодые, в сб.: Евг. Вахтангов. Материалы и статьи, М., ВТО, 1959, стр. 356—357.

ли я до того времени, когда снова можно будет ставить «Анатэму». Она воскреснет! В этом я уверен. < > Ведь стал я писать с тем, чтобы мысленно хотя бы пожать Вашу руку, чтобы сказать Вам, что не одиноки Вы в этом новом горе, что много сердец задернулось трауром под этим новым победным ударом пошлости, что настанет все же день, и оживет «Анатэма», ибо это трагедия не злобы дня, а вечности, переживающей и пошлость, и «тявканье», и непонимание!»<sup>242</sup>

Из всего этого можно заключить, что в обстановке жестокой политической реакции и черносотенного наступления на любые проявления свободомыслия, пьеса Андреева воспринималась как произведение прогрессивное, бунтарское по своему характеру. И, следовательно, она сыграла определенную положительную роль в общественно-литературной борьбе тех лет.

#### 4.

После запрещения «Анатэмы» между Андреевым и Художественным театром довольно длительное время не было настоящих творческих контактов. Андреев и Немирович-Данченко стали в 1910—11 гг. переписываться намного реже, чем в предшествующие годы. Но и в этот период Немирович-Данченко интересовался творчеством Андреева и ждал от него пьес, которые полностью отвечали бы требованиям и задачам Художественного театра. Раздумывая над репертуаром на предстоящий сезон, Немирович-Данченко 21 июня 1910 года обратился к Андрееву: «Работаете ли? Над чем? Нет ли у Вас планов на Художественный театр? < . > Если бы Вы держали меня в курсе Ваших планов относительно Художественного театра на этот или будущий годы, я был бы Вам очень благодарен»<sup>243</sup>

В этом же письме Немирович-Данченко попытался ответить на вопрос, почему при обоюдном интересе между Андреевым и Художественным театром не может установиться прочная творческая связь. Поводом для рассуждений послужила пьеса Андреева «Анфиса», которую Немирович-Данченко видел 12 мая 1910 г. в Севастополе. Пьеса ему «понравилась самым решительным образом», показалась очень сценичной и колоритной в бытовом отношении. Он даже упрекнул Андреева за то, что тот раньше не дал ему возможности ознакомиться с пьесой. И тем не менее Немирович-Данченко считал, что и «Анфиса», и другие произведения Андреева, написанные «без особенного вкуса», — «не для мягкого и благородного Художественного театра, а для темпераментного провинциального»<sup>244</sup>

<sup>242</sup> ЦГАЛИ, ф. 11, оп. 1, ед. хр. 209.

<sup>243</sup> Архив Музея МХАТ.

<sup>244</sup> Из письма Вл. И. Немировича-Данченко к жене от 13 мая 1910 г. Цит. по кн.: Л. Фрейдкина, Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, стр. 259.

«По поводу этой пьесы, — писал Немирович-Данченко Андрееву, — я опять много думал о том, почему сожительство Художественного театра с Вами не дышит полным счастьем. Мне кажется, я понял все. < . > Есть в Ваших драмах нечто, чего Художественный театр не может выполнить. И потому, что не может, и потому, что не хочет. От этого «нечто» Вам нельзя отказаться, потому что страшно — может выйти, что откажетесь от лучшей части себя. Но сохранить это нечто и в то же время уловить, что достойное внимание мешает Художественному театру отдаться Вам с радостью, Вы могли. А Художественный театр, в свою очередь, должен вникнуть в то, чего не мог выполнить, и, вникнув, увидеть свой недостаток, а увидев, поторопиться отделаться от него»<sup>245</sup>

Эту же мысль о необходимости как для Андреева, так и для Художественного театра отказываться от того, что мешает «счастливому сожительству», Немирович-Данченко будет часто повторять и в дальнейшем. Немирович-Данченко считал, что между Андреевым и театром, несмотря на значительные расхождения, имеется все же много «точек соприкосновения», благодаря которым возможна несколько более тесная творческая связь. Однако он предостерегал Андреева и от особых иллюзий и надежд. В другом письме, написанном также, видимо, в июне 1910 г., Немирович-Данченко четко определил позицию театра по отношению как к Андрееву, так и к другим современным драматургам. «Наконец, что касается наших сложных отношений, — писал он, — то этого в письме не разберешь. Думаю, что они происходят только от того, что театр Художественный пока еще все «сам по себе», со своими задачами, со своими мечтами, со своими внутренними исканиями независимо от теперешней литературы даже в ее лучших представителях. И дорожит этими своими задачами часто больше, чем тем репертуаром, который в него приходит. В этом его отличие от всех других театров, опирающихся почти исключительно на новый репертуар, а не на свои собственные стремления. Отсюда и отношения с Вами: мы можем быть более чужими друг другу, чем другие театры с Вами, хотя между нами неизмеримо больше «точек соприкосновения». Но зато, где мы сливаемся, там мы с Вами так крепки, как Вы не можете быть с другими театрами»<sup>246</sup>

Но и после этого совершенно ясного письма Немировича-Данченко Андреев продолжал жаловаться на «фатальное непонимание»<sup>247</sup> и говорил о «трагикомических» отношениях. Поводом для упреков в непонимании послужила новая трагедия «Океан»,

---

<sup>245</sup> Архив Музея МХАТ.

<sup>246</sup> Там же.

<sup>247</sup> Из письма Андреева к Немировичу-Данченко от 16 сентября 1910 г. (Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3144/2).

которую Андреев предложил Художественному театру в конце сентября 1910 г. и от которой театр отказался. Отказы Художественного театра Андреев каждый раз воспринимал очень болезненно. Еще более сильно его должен был задеть отказ от постановки «Океана», так как эту пьесу он предлагал на очень льготных условиях, пообещав не печатать ее и не давать другим театрам в течение всего года.

Андрееву казалось, что отказ Художественного театра от его пьесы преопределили какие-то сложные расчеты нехудожественного порядка. «Единственно серьезной и уважительной причиной для отказа» сам Андреев считал то, что пьеса «не нравится»<sup>248</sup>. Но Немирович-Данченко, как можно судить по одному интервью, пьеса понравилась<sup>249</sup>. Это и вызвало недоумение и раздражение Андреева. 4 ноября 1910 г. он послал Немировичу-Данченко обиженное письмо: «Как ни велика моя любовь к Художественному театру, хроническое отсутствие взаимности начинает действовать на меня, как укус. И чем больше почитаю я ваш театр, тем загадочнее становится его поведение: что-то очень неладное есть во всем этом, какая-то большая ошибка совершается и, кажется, готова повториться»<sup>250</sup>.

На этом переписка между Андреевым и Немировичем-Данченко надолго обрывается. За весь 1911 год Андреев не написал ни одной крупной многоактной пьесы, и у него не было особого повода обращаться к Художественному театру. Следующее письмо Андреев написал через полтора года, послав 3 марта 1912 г. свою новую пьесу «Екатерина Ивановна»<sup>251</sup>.

Пьеса Андреева была принята к постановке в Художественном театре. «Екатерину Ивановну», как в свое время и «Анатэму», Немирович-Данченко «взял почти диктаторским путем»<sup>252</sup>. Почти вся труппа во главе со Станиславским<sup>253</sup> была против постановки этой пьесы. Большинству участников спектакля пьеса не понравилась, показалась пошлой и не соответствующей высоким требованиям Художественного театра. Немирович-Данченко пришлось работать над постановкой в полном одиночестве, преодолевая внутреннее сопротивление артистов. Особенно отрицательно относились к пьесе исполнители главных ролей: Качалов (Стибелев) и Москвин (художник Коромыслов). 7 сентября 1912 г. Немирович-Данченко, сообщая о трудностях

---

<sup>248</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3144/4.

<sup>249</sup> См.: Н. Шебуев, «Братья Карамазовы» на сцене Художественного театра, стр. 28.

<sup>250</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3144/4.

<sup>251</sup> См.: Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3145/1.

<sup>252</sup> Из воспоминаний Вл. И. Немировича-Данченко об Андрееве (Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 7291/1—2).

<sup>253</sup> См. воспоминания Л. Гуревич, в сб.: О Станиславском. Сборник воспоминаний, М., ВТО, 1948, стр. 129.

репетиционной работы, писал жене: «А в «Екатерине Ивановне» Качалов, Москвин так враждебно настроены к ролям, что нужен весь мой авторитет, чтобы хоть что-нибудь выходило»<sup>254</sup>

Порой и сам Немирович-Данченко начинал сомневаться в пьесе, в ее художественной ценности. «Пьеса Андреева не нравится, не увлекает исполнителей. — писал он жене 20 августа 1912 г — Я уже даже вчера делал маленькое совещание — не отложить ли ее подальше, нет ли тут с моей стороны увлечения, заблуждения. Я что-то вижу, чего решительно никто не видит. < > Что пьесу из 100 человек 99 будут ругать, что в зале будут злиться и говорить: «Нечего сказать! Угостили пьесой» — на это я иду, смелости у меня хватит. Но при условии, если, действительно, в спектакле будет то зерно высокой ценности, которое я чувствую. А как это все мое собственное сочинение?! И я все думаю, думаю, думаю»<sup>255</sup>

Сомнения Немировича-Данченко усугублялись еще и оттого, что не все в «Екатерине Ивановне» Андреева удовлетворяло его. Многие ситуации и реплики казались ему пошлыми, грубыми и психологически неправдивыми. По его мнению, «какие-то модернизированные подробности» «мельчат, засоряют» пьесу и особенно трагический облик главной героини — Екатерины Ивановны. Немирович-Данченко боялся, что эти «модernизированные подробности» могут толкнуть исполнительницу роли Екатерины Ивановны «на позу, на плохо понятого Пшибышевского, на искалеченного Сологуба, на все то, что в нас, здоровых людях, возбудит недоверие к ее переживаниям, к настоящей искренности ее переживаний»<sup>256</sup> Образ Екатерины Ивановны вызывал наибольшее количество замечаний и возражений режиссера. Он упрекал Андреева в том, что в характеристике главной героини много позы, надуманного, взятого не из жизни, а из плохой литературы<sup>257</sup>

Отмечая недостатки «Екатерины Ивановны», Немирович-Данченко в своих письмах к Андрееву указывал, что они харак-

<sup>254</sup> Цит. по кн.: Л. Фрейдкина, Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, стр. 290.

<sup>255</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 2330.

<sup>256</sup> Из письма Немировича-Данченко к Андрееву (Архив Музея МХАТ).

<sup>257</sup> В письме от 12 апреля 1912 г. Андреев возразил Немировичу-Данченко: «Она (Екатерина Ивановна — В. Б.) — наименее выдумана мною. Как раз такую женщину я видел и знаком довольно близко: с этими взмахами рук, с этой прической, — (которую Вы угадали), с внешностью модернистой и несколько несуразной. Мне она не очень понравилась, пока не разобрал я, что движения ее не выдуманы и не преподаны ей декадентом, а совершенно правдивы и для нее естественны» (Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3145/2). В этом письме, составляющем более четырех машинописных страниц, Андреев подробно характеризует Екатерину Ивановну, Ментикова, объясняет обилие поясняющих ремарок («модernизированных подробностей») необычайностью героини. В следующих письмах Андреев продолжил свой автокомментарий к пьесе, но он настолько объемён, что может быть воспроизведен, к сожалению, лишь в самой малой части.



терны не только для этой пьесы, но и для всего творчества драматурга. «Когда я думаю о Вашем таланте, — писал Немирович-Данченко Андрееву в начале апреля 1912 г., — я давно уже наскაკиваю на одну мысль: у Вас рядом с глубоко прочувствованным, глубоко пережитым и потому крепким, индивидуальным, совершенным, таким, что дает мыслителю несомненность явлений, таким, что трагично, потому что имеет настоящие корни, истинно трагично и истинно жизненно — рядом с этим бывает такое, что поверхностно, чего моя открытая душа не принимает, с чем в лучшем случае только мирится.

Первое идет от самой жизни, от когда-то и где-то захваченных и пережитых кусков жизни. < . >

Второе — не от жизни, а от чужого искусства, от чьего-то чужого таланта, даже от чужой формы, от чьих-то картин, стихов, от чего-то уже выраженного другими.

И вот что замечательно. В первом Вы малоречивы. Вы чувствуете, что здесь все понятно и без слов, без комментариев и ремарок. Во втором Вы все время указываете, как надо понимать, Вы дорисовываете, словно не веря, что Ваш образ крепок. Вот на это второе больше всех, — да нет, одна она, — сбивается Катерина Ивановна»<sup>258</sup>.

Эта замечательная сама по себе характеристика андреевского творчества дает нам также возможность лучше понять, что отталкивало Немировича-Данченко и Художественный театр от популярного драматурга.

Однако, несмотря на ясно увиденные существенные недостатки пьесы Андреева, Немирович-Данченко принял ее и необыкновенно настойчиво работал над ее постановкой. Значит, недостатки пьесы в его глазах компенсировались чем-то очень значительным, что заставляло рисковать и вступить в конфликт с труппой.

Прежде всего, «Екатерина Ивановна» Андреева привлекала Немировича-Данченко как современная пьеса о современной жизни. Решающую роль, конечно, сыграла боязнь оказаться «вчерашним театром». Немирович-Данченко хорошо понимал, что без современного репертуара, ориентируясь исключительно на классику, театр «катится вниз». Именно после чтения «Екатерины Ивановны» участникам спектакля 17 августа 1912 г. он так категорически и высказал это свое убеждение.

Для включения в репертуар Художественного театра одной современности было мало. Не менее важным для Немировича-Данченко явилось социально-обличительное содержание «Екатерины Ивановны». «Пьеса будет волновать, беспокоить, раздражать, злить, — считал Немирович-Данченко. — Тут до такой степени обнажаются язвы нашей жизни, и так беспощадно, без малейшего стремления смягчить, загладить Колючая пье-

<sup>258</sup> Архив Музея МХАТ.

са»<sup>259</sup> Немировича-Данченко привлекала возможность «колючей пьесой» нарушить спокойствие сытой публики и сделать важный шаг по вовлечению театра в общественную борьбу

Свою общественную настроенность и характер восприятия «Екатерины Ивановны» Немирович-Данченко хорошо выразил в письме к Андрееву от 21 октября 1912 г.: «В моей душе, поскольку она чутка, в конце концов поднимается ненависть от Вашей пьесы — и к членам Госуд<арственной> Думы, и к ее «комиссиям», и к тому «искусству», которое нравится и которому служит Коромыслов, и ко всей этой промозглой природе Петербурга с ее гнилой толчеей. Да и решительно ко всему, что люди считают важным, не замечая гибели человеческой души и даже отворачиваясь от нее, если она гибнет некрасиво, шокируя какую-то мелкую и условную эстетику. И чем значительнее успех у общества этих членов Гос<ударственной> Думы и художников, тем постыднее для самого общества, ослепшего и завязшего в той ерунде, которую она называет то политикой, то искусством»<sup>260</sup>

И действительно, Андреев изобразил в своей семейно-бытовой драме представителей тогдашнего общества — людей политики и людей искусства — в остром критическом свете. История падения Екатерины Ивановны, не нашедшей среди окружающих ее людей «пророка», достаточно ярко вскрывала бездушие и цинизм, пустоту и мертвенность этой жизни. Духовную гибель героини сам драматург объяснял тем, что «она пришла танцевать в ту жизнь, в которой никто не танцует, зато все толкаются и действуют локтями»<sup>261</sup> Дрaму свою Андреев назвал «социал-психологической», влагая в нее прямой общественно-обличительный смысл. В этом плане он придавал очень большое значение образу Ментикова. Ментиков — полное ничтожество, мелкий и трусливый приживальщик, ворующий этюды у своих покровителей — художников, насквозь пропитанный пошлостью мещанин, любящий «поговорить деликатными словами из вечерней «Биржевки»». И тем не менее он благоденствует в этом обществе. «Его присутствие и терпимость к Ментикову, — как указывал Андреев, — безнадежно осуждают не только Е<катерину> И<вановну>, но всю ту жизнь, в которой может он безнаказанно существовать. (Я убежден, напр<имер>, что ленских рабочих расстрелял Ментиков, и не столько от жестокости, сколько от страха за себя)»<sup>262</sup>

Таким образом, драматург и режиссер близко сходились в понимании социально-критического характера драмы. И хотя

---

<sup>259</sup> Цит. по кн.: Л. Фрейдкина, Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, стр. 287.

<sup>260</sup> Архив Музея МХАТ.

<sup>261</sup> Там же, ф. Н.—Д., № 3145/2.

<sup>262</sup> Там же.

заложенная в «Екатерине Ивановне» социальная критика не была особенно глубокой (если, конечно, сравнивать с такими пьесами Андреева, как «Савва», «Царь Голод», «Анатэма»), она свидетельствует о демократической позиции автора. Близость Андреева и Немировича-Данченко в самом общем плане определялась, конечно, близостью их взглядов, их общедемократическими идеалами.

«Екатерина Ивановна» увлекла Немировича-Данченко не только своей современностью и «колючестью», но и трагичностью. Устремленность к трагедии, которая была отмечена выше, сказалась и в выборе пьесы Андреева. Немирович-Данченко отмечал, что «Екатерина Ивановна глубоко трагична во всех своих переживаниях». Он расценивал пьесу не как «легкую бытовую драму», а как «вечную трагедию женского естества». 2 сентября 1912 года он писал Андрееву: «Я уже второй раз употребляю эпитет «трагический» сознательно. Философски я всей душой чувствую пьесу гораздо шире ее быта, нечто постоянное, вековое, присутствие рока»<sup>263</sup> Он надеялся, что в постановке ему удастся убрать «все специфическое безвкусное андреевское»<sup>264</sup> и еще более усилить трагическое звучание пьесы.

Нужно сказать, что Андрееву очень понравилась мысль о трагическом в пьесе, хотя он не совсем разделял ее. «Много из того, что Вы говорите в письме, — писал он 12 сентября 1912 г. Немировичу-Данченко, — не совпадает с моими мыслями, но нравится мне больше, чем мое собственное. Вот я не вижу в пьесе трагизма, а Вы его видите — и, может быть, Вы более правы, и я очень хотел бы, чтобы Вы были правы. И если Вам удастся, опять-таки вопреки моему воззрению, провести и на сцене это трагическое, — Вы меня многому научите»<sup>265</sup>

Во время репетиций «Екатерины Ивановны», в отличие от постановок «Жизни человека» и «Анатэмы», Андреев не считал нужным навязывать театру свою авторскую трактовку пьесы и даже не хотел появляться в театре, чтобы не вмешиваться в его работу. На этот раз он не боялся, что разработка пьесы в театре не будет совпадать с авторским толкованием. Причины столь необычного для Андреева «невмешательства» крылись в самом характере пьесы. «Конечно, несколько иным было бы положение дел, — писал Андреев, — будь пьеса чисто символическая или даже тенденциозная, имеющая целью убедить и доказать, а не представить жизнь. Тут мое присутствие, как блюстителя чистоты символа, его собственника и охранителя, могло бы иметь место. А в «Екатерине Ивановне» ничто не доказывается —

---

<sup>263</sup> Архив Музея МХАТ.

<sup>264</sup> Цит. по кн.: Л. Фрейдкина, Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. стр. 287.

<sup>265</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.—Д., № 3145/2.

сама за себя должна говорить жизнь»<sup>266</sup> Андреев вообще считал, что драматург в своей пьесе лишь дает «схему», намечает «тему», «настоящая разработка которой, и разработка вполне самостоятельная, принадлежит театру»<sup>267</sup> Кроме того, Андреев считал, что его пьеса находится в «хороших руках». Он был доволен распределением ролей и был уверен в режиссерском искусстве Немировича-Данченко. Ему казалось, что они с Немировичем-Данченко подходят «впервые так близко друг к другу»<sup>268</sup>.

И действительно, Немирович-Данченко приложил все усилия, чтобы спектакль имел успех. Напряженная репетиционная работа продолжалась более трех месяцев. Всего было проведено 92 репетиции. При этом следует учитывать, что Немировичу-Данченко приходилось на репетициях почти все время преодолевать внутреннее сопротивление актеров, недовольных пьесой и своими ролями. «Теперь все так обострилось, — писал Немирович-Данченко Андрееву 21 октября 1912 г. — что успех «Екатерины Ивановны» для меня вопрос и самолюбия и даже, пожалуй, положения. А если знать, что и сама-то пьеса меня до крайности волнует, хочется мне ярко вскрыть то драгоценное, что там зарыто, — то совсем понятно станет, что от меня ожидается напряжение всех моих сил»<sup>269</sup>

Но несмотря на долгую и напряженную репетиционную работу, публика на премьере, состоявшейся 17 декабря 1912 года, встретила спектакль враждебно. После премьеры Немирович-Данченко телеграфировал Андрееву: «Должен огорчить Вас полным неуспехом. После двух первых действий аплодировали, после третьего молчали, после четвертого робкие аплодисменты покрыли протестом. Из сегодняшних рецензий только «Русское слово» и «Московский листок» остались при своем мнении, в остальных или сплошная брань или чепуха. Я лично настоятельно предлагаю подумать о последнем действии, хотя бы для Петербурга»<sup>270</sup>

В ответ Андреев послал телеграмму следующего содержания: «Нисколько не огорчен. Это не провал пьесы, а провал мешанской публики первого абонементы. Мысль <о> переделке четвертого <действия> меня удивляет. Полемизируйте печатно, выясните образ Катерины. За Вами пойдет все искреннее, нели-

---

<sup>266</sup> Два письма Леонида Андреева к В. И. Немировичу-Данченко. — «Театр и драматургия», 1934, № 3, стр. 43.

<sup>267</sup> Там же.

<sup>268</sup> Там же.

<sup>269</sup> Архив Музея МХАТ.

<sup>270</sup> Архив Музея МХАТ. После второго представления Немирович-Данченко послал Андрееву еще одну телеграмму: «Второе представление прошло так же. Только по окончании разгорелся настоящий бой между аплодисментами и протестом. Псдробное письмо пришло с места отдыха попозднее» (там же).

цемерное. Артистам горячий привет, пусть не робеют. Жизнь — борьба, искусство — еще более»<sup>271</sup>

Как видно уже из телеграммы Немировича-Данченко, критика, как и публика, встретила постановку «Екатерины Ивановны» отрицательно. Пьеса Андреева была признана многими критиками пошлой, «мещанской драмой»<sup>272</sup>, слабым и неудачным в художественном и сценическом отношении произведением, оставляющим впечатление «невразумительности и драматургической беспомощности»<sup>273</sup>. Некоторые критики стали вслед за публикой первых представлений обвинять автора в «клевете на женщину», в стремлении представить женщину как существо низшего рода<sup>274</sup>.

По мнению большинства критиков, признавших «Екатерину Ивановну» пьесой пошлой, слабой и даже бездарной, Художественный театр допустил серьезную ошибку включив ее в свой репертуар. Но почти все они находили, что поставлена пьеса очень хорошо, что артисты исполняют свои роли замечательно. Они упрекали только Андреева, утверждая, что ни хорошая постановка, ни чудесное исполнение не могли спасти неудачную пьесу<sup>275</sup>. С. Яблоновский в своей рецензии привел следующее характерное восклицание, повторяемое публикой на премьере «Екатерины Ивановны»: «Как может такой театр (с чувством благоговения) ставить такие пьесы (с чувством воз-

---

<sup>271</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.—Д., № 3145/8. Эта телеграмма Андреева стала известна журналистам, вызвав многочисленные насмешки и грубые выпады в адрес драматурга. Андреев даже был вынужден выступить в печати с пояснением, что под мещанской публикой он подразумевал отнюдь не всю публику, а только публику первого абонемена. «В пояснение этих слов о первом абонементе должен сказать, — писал он, — что давно уже близкие театру лица, а отчасти и сами артисты тяготились тем порядком представлений, при которых на долю первого, наиболее буржуазного, тяжелого и холодного абонемена выпадали как раз премьеры» («Утро», 1913, 4 марта). Действительно, нам хорошо известно, что руководители МХТ сами тяготились первоабонементной публикой и многократно резко высказывались по ее адресу.

<sup>272</sup> Ф. Батюшков, Гастроли Московского Художественного театра. — «Современник», 1913, № 5, стр. 346.

<sup>273</sup> С. Адрианов, Критические наброски. — «Вестник Европы», 1913, № 3, стр. 388.

<sup>274</sup> См., например: Ф. Батюшков, Гастроли Московского Художественного театра, стр. 345. Писатель А. Кипен вспоминал: «— Не смейте клеветать на женщину! — с негодованием кричали в Москве на первом представлении «Екатерины Ивановны» какие-то азартные заступники женщин, не заметившие второпях, что в пьесе нет никакой клеветы, а есть лишь грустная правда, и притом не о женщинах, а о мужчинах» (Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева, М., «Федерация», 1930, стр. 192).

<sup>275</sup> См.: Александр Койранский, «Екатерина Ивановна». — «Утро России», 19 декабря; Любовь Гуревич, «Екатерина Ивановна» в Художественном театре. — «Русская молва», 1913, 18 апреля; Ф. Батюшков, Гастроли Московского Художественного театра. — «Современник», 1913, № 5, стр. 344; Федор Степун, «Екатерина Ивановна» на сцене Художественного театра. — «Северные записки», 1913, № 2.

мушения)»<sup>276</sup> По отношению к Андрееву и к Художественному театру многие рецензии строились по тому же принципу<sup>277</sup>

Однако, «Екатерина Ивановна» Андреева имела не только яростных хулителей, но и восторженных почитателей и защитников. Как и большинство других крупных произведений Андреева, «Екатерина Ивановна» вызвала ожесточенные споры. В защиту андреевской пьесы выступили М. Волконский<sup>278</sup>, К. Народин<sup>279</sup>, Сергей Глаголь<sup>280</sup> и некоторые другие критики. Почти все защитники пьесы указывали на ее глубокое общественное содержание. Резко отрицательную реакцию части публики они объясняли тем, что Андреев задел «за самое больное место», что эта публика увидела в его пьесе себя и свою жизнь в неприкрытом виде и поэтому оскорбилась. «И для театра и для автора, — считал С. Глаголь, — это лучше всякой похвалы < >, что «Екатерина Ивановна» возбудила прямо какую-то ненависть к себе в известной части публики, что эта часть публики почувствовала себя оскорбленной»<sup>281</sup>

По существу, эти критики солидаризировались с андреевским утверждением о «провале мещанской публики первого абонемент»<sup>282</sup>. Согласился с Андреевым и Немирович-Дан-

---

<sup>276</sup> Сергей Яблоновский, «Екатерина Ивановна». — «Русское слово», 1912, 18 декабря.

<sup>277</sup> Возмущаясь несправедливым отношением критики к своему творчеству, Андреев писал Немировичу-Данченко. «Пять лет, не имея ни союзников, ни критиков-друзей, ни единого дружественного органа печати, — я одиноко борюсь с критикой и читателем за свое писательское я. Пять лет за все, что я ни делал, меня осыпают непрерывной хамской бранью, мажут меня грязью вдоль и поперек. < .>Идет у вас «Жизнь человека» — вас хвалят, меня бранят. Идет «Анатэма» — меня ругают, как идиота, вас и Качалова превозносят. «Катерина» — то же» (Архив Музея МХАТ, ф. Н.—Д., № 3146/4.)

<sup>278</sup> См.: М. Н. Волконский, В защиту Екатерины Ивановны (Особое мнение). — «Театр и искусство», 1913, № 18, стр. 402—405. С критикой «особого мнения» М. Волконского выступил Н. Николаев в статье «Опыт благожелательной критики». — «Театр и искусство», 1913, № 24, стр. 500—502.

<sup>279</sup> См.: К. Народин, Красота и хам. — «Современный мир», 1914, № 5, стр. 38—51.

<sup>280</sup> См.: Сергей Глаголь, «Екатерина Ивановна» и «Профессор Сторицын» Леонида Андреева. — «Маски», 1913, № 3, стр. 48—58.

<sup>281</sup> Там же, стр. 48. К. Народин выразил даже мнение, что «Екатерине Ивановне» и «Профессору Сторицыну» «вынесли первый приговор» «именно Саввич и Ментиков», разоблаченные в пьесах Андреева (К. Народин, Красота и хам. — «Современный мир», 1914, № 5, стр. 47). «Мне кажется, — писал Эм. Бескин, — автор просто ударил публику. И она огрызнулась» (Эм. Бескин, Московские письма. — «Театр и искусство», 1912, № 52). См. также: Федор Сологуб, Приземистые судят. — «Театр и искусство», 1913, № 7.

<sup>282</sup> В дальнейшем Андреев писал о причинах резкого недовольства публики столь же определенно, как С. Глаголь и другие критики: «И вообще история с Катериной — как это ни странно — подняла мое настроение и голову. И только теперь, повидав пьесу у вас, я понял, где истинная причина их интереса и их невероятной ярости, негодования, протестов. Ведь чего бы на самом деле яриться? Мало ли на свете и в литературе плохих женщин

ченко. «Думаю, — писал он автору пьесы 23 декабря 1912 года, — что почти все рецензенты попали под влияние первоабо-нементной публики. А публика эта — Вы правы — на восемь десятых мещанская»<sup>283</sup> Но в то же время Немирович-Данченко настойчиво стал убеждать Андреева переделать четвертое действие, потому что оно, по его мнению, не давало «ничего нового, в а ж н о г о нового», «никакого синтеза»<sup>284</sup>

Вначале Андреев отказывался от переделки четвертого действия. Ему казалось, что шиканье и свист, раздавшийся на премьерe, испугали Немировича-Данченко, решившего теперь сгладить остроту и обнаженность последнего действия. Он считал, что «переделывать нельзя, ибо это значило бы не только Андрееву признать себя побежденным, но и Немировичу»<sup>285</sup>

Получив первую телеграмму Немировича-Данченко, Андреев написал ему огромное письмо, в котором красноречиво убеждал его встать на путь борьбы. «Не будет ли благом для Художественного «провал» Катерины?» — спрашивал Андреев. «Говоря по правде, — продолжал он, — Художественный давно отвык от борьбы. Отвыкли от нее актеры, отвыкла публика, отвыкли пайщики. Каждая новая постановка являлась заранее предрешенным художественным фактом — еще одним из серии таких же фактов, уходящих в прошлое. Ни ослепительного успеха, какой бывает только при наличии борьбы, ни тяжелых поражений: все равно, все более или менее — успех и неуспех мерялся каким-то долями, неощутимой дробью. < . > Желая того или не желая, театр борьбы стал образцовой сценой, чем-то почти что императорским, каллиграфией, искусным переписчиком набело старых черновиков.

И вдруг в таком театре — шиканье и даже свист! Простите, дорогой Владимир Иванович, но я невольно улыбаюсь, представляя себе происшедшее. Конечно, даже стены должны были завопить от обиды. Театр, откуда изгнаны даже аплодисменты, где актеры и сам занавес привык к уважению и почтительности, где даже кривая усмешка кажется оскорблением — этот почтеннейший театр вдруг оглашается свистом! < . >

Но каков же выход из этого положения? И вот тут-то для меня, как писателя и художника вообще (не автора) и насту-

---

и мужчин, негодных никуда пьес. Сказал: никуда не годится, ну и кончено, а вместо того почему-то необходимо каждый день это доказывать, свирепствовать, возмущаться, казнить меня всенародно. И так не в одном СПб, а и везде. А штука в том, что они по первым двум актам отождествляют себя с моими героями, чувствуют: это мы, это наше. И вдруг третий и четвертый с сюрпризом: герои-то чего наделали, герои-то какая слякоть и дрянь — и это мы? Долой Андреева — клеветника!» (Архив Музея МХАТ, ф. Н.—Д., № 3146/6).

<sup>283</sup> Архив Музея МХАТ.

<sup>284</sup> Там же.

<sup>285</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.—Д., № 3145/9.

пает самый интересный момент. Два исхода, две дороги. Кто победит? Они или Немирович? А кто в Немировиче победит: человек, уже достигнувший власти и покоя или борец, смелый игрок, творец, быть может, Нового Художественного театра? < . >

Первый исход: снять пьесу, отбить абонементы и потихоньку свести Катерину на нет, подняв разговор о какой-нибудь классической постановке; и уже на будущее, конечно, навсегда изгнать Андреева с сопровождающим его свистом. Это — победили они. < . >

Вопрос для меня в том, насколько они Вас рассердили и насколько Вы чувствуете себя правым в этом споре. Ибо — снова прошу прощения за вольность — по натуре Вы всегда представлялись мне неугомонным бойцом, тайно тосковавшим о том, что враги куда-то убежали и не с кем подраться. Иначе Вы не взяли бы и Катерины. < . > И сама Ваша внутренняя борьба за Катерину, искусная, настойчивая и мужественная — когда так легко и просто было сдать — говорит все о той же натуре бойца. И если теперь Вы чувствуете правду за собою (т. е. и за мною, ибо в этой вещи сам черт связал нас веревочкой) и если Вы достаточно рассердились, Вы не уступите позиции и волей или неволей весь театр повернете на дорогу борьбы за живое искусство и живую жизнь.

Сил для этого понадобится ужасно много. Вы — один, а их множество, и не только снаружи (те еще не так страшны), а внутри. Против Вас восстанет все, Вами же созданное»<sup>286</sup>

В этом письме ясно виден тонкий расчет Андреева. Ясно видно также, что Андреев прекрасно знал о внутренних трениях и противоречиях в Художественном театре. Хорошо знал и о стремлениях Немировича-Данченко, о его опасениях стать «вчерашним театром». И он по-своему пытался использовать это «знание». Но, наряду с этим, в письме звучит и внутренняя убежденность, что этот путь борьбы для театра — наиболее правильный.

Немирович-Данченко, конечно, и не думал сдаваться после первых же представлений и не собирался сразу же снимать пьесу с репертуара, хотя провал подействовал на него очень сильно: такой исход был для него неожиданным. Он надеялся, что третье действие рано или поздно «дойдет» до публики и будет ею принято. Но по-прежнему он продолжал настаивать на переделке четвертого действия, в неуспехе которого, как он считал, «абонементная публика не причем». И Андреев в конце концов вынужден был сделать некоторые поправки перед гострольной поездкой театра в Петербург

После первых скандальных представлений пьеса шла в театре с аншлагом. Немирович-Данченко включил пьесу в репер-

<sup>286</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3145/9.



туар гастрольной поездки в столицу и намеревался перенести ее на следующий сезон<sup>287</sup> И в Москве, и в Петербурге режиссер выступал на публичных обсуждениях пьесы Андреева. 26 апреля 1913 года на заседании Литературного общества в продолжительной речи он объяснял, по каким мотивам Художественный театр поставил «Екатерину Ивановну», возражал критике и защищал Андреева от необоснованных нападок<sup>288</sup> Немирович-Данченко, как мы видим, продолжал борьбу за пьесу, он остался верен себе до конца.

Постановка «Екатерины Ивановны» не стала заметным и важным явлением в истории МХТ. Но и провал ее был очень относительным. Кроме того, вряд ли будет правильно во всех недостатках винить Андреева. Насколько можно судить о постановке и исполнении по критическим отзывам и рецензиям, отдельные роли и сцены не совсем удались или получили нежелательную трактовку.

На основании прочитанных рецензий и сам Андреев высказал ряд критических замечаний, из которых видно, что он отчасти считал и актеров повинными в неуспехе пьесы. Ему показалось, что «Москвин не дал» Коромыслова, что он «был хорош, но не интересен», что артисту следовало сделать Коромыслова «более активным, темпераментным, живым, быстрым». Недоволен он был и Ментиковым в исполнении С. Н. Воронова: «Ментиков — не вышел, обезличился, затерялся — был только ничтожеством, а не образом многозначительным и живописным». Успех спектакля в целом, а также наиболее уязвимо четвертого акта, в огромной степени зависел от исполнительницы роли Екатерины Ивановны — М. Н. Германовой. Но Андреев не был полностью удовлетворен тем, как провела свою роль Германова. «М<ария> Н<иколаевна>. видимо, везде хороша, — писал он, — но ей надо стать в четвертом еще лучше и главное: понизить чувственное в четвертом и усилить страдание и бунт. Она еще не мертвый человек (Эфрос<sup>289</sup> ошибает-

---

<sup>287</sup> 2 апреля 1913 года перед поездкой в Петербург Немирович-Данченко писал Андрееву: «У нас пьеса прошла всего 24 раза. <. . .> Почти все 24 спектакля пршли с аншлагами (кроме двух случайных). Это мне дает право перенести ее на следующий сезон. Слушает публика с жадной настроженностью» (Архив Музея МХАТ).

<sup>288</sup> См.: Почему «художники» поставили «Екатерину Ивановну». — «Биржевые ведомости», 1913, 27 апреля. См. также: В. Львов Рогачевский, Две правды. Книга о Леониде Андрееве, СПб, «Прометей», 1914, стр. 145. По поводу этой речи Андреев писал Немировичу-Данченко: «Когда я прочел о Вашем выступлении и речи в Литературном <обществе>, то у меня сказалось слово о Вас: джентльмен, настоящий. . .» (Архив Музея МХАТ, ф. Н.—Д., № 3146/6).

<sup>289</sup> Н. Эфрос в своей рецензии на постановку «Екатерины Ивановны» указывал как на «величайший недостаток» на то, что между двумя первыми и двумя последними действиями — «великий провал», что процесс превращения главной героини в «живой труп» «скрыт от глаз». Он считал, что

ся). и требование пророка должно быть почти грозным, обличение окружающих также»<sup>290</sup>

Позже, посмотрев постановку своей пьесы в Петербурге, Андреев еще более определенно, по свидетельству В. Беклемишевой, «говорил, что Германова играет не так, что дать хотел не то»<sup>291</sup> Андрееву вообще стало казаться, что Художественный театр не сумел выявить до конца в его пьесе общественно-критическое содержание, что в этом проявилась ощущавшаяся им и ранее слабость театра. Отметив выдающиеся достижения Художественного театра в области психологизма и психологической правды, он в беседе с братом А. Андреевым сказал: «Но вот есть одна слабая сторона у художественников. < > Это то, что театр их не социален, лишен общественного элемента. Он только психологичен — и в этом его односторонность и слабость. И тот истинно «новый» театр, к которому им должно стремиться, будет театр социал-психологический. И, быть может, только тот театр даст социал-психологическую «Екатерину Ивановну» полностью, и, быть может, только тогда не покажется длинным и четвертый акт. Чистые психологи, художественники, не могли дать суд и осуждение, дать торжища, дать того открытого общественного места, каким является четвертый акт»<sup>292</sup>

Трудно сейчас сказать, насколько справедлив был упрек Андреева. Ведь Немирович-Данченко, как мы видели по его письмам, очень хорошо понимал общественно-критическую направленность андреевской пьесы и определенно стремился ее выразить. Но, видимо, некоторые исполнители все-таки слегка «облагородили» свои роли. С. Глаголь, например, отмечал:

«порок этот еще увеличен характером исполнения г-жи Германовой» (Н. Эфрос. «Екатерина Ивановна». — «Речь», 1912, № 349, 20 декабря). По мнению Н. Эфроса, другим крупным недостатком пьесы явилось то, что демонстрации «живого трупa» уделено так много места — два акта. И некоторые другие рецензенты упрекали М. Германову за роль Екатерины Ивановны. «Возможно, — писал, например, И. Осипов, — что если изобразить Ек. Ивановну не загадочной больной, какой кажется г-жа Германова в 3-м и 4-м актах, а напротив — неудержимо жизнерадостной, веселой, шумной — тогда и «женская почва» ступается. Не ошибочно ли трактована эта роль Художественным театром?» (И. Осипов, Гастроли Московского Художественного театра. — «Обозрение театров», 1913, 18 апреля).

<sup>290</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.—Д., № 3145/9.

<sup>291</sup> Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева, стр. 249. Продолжая этот давний спор, Андреев писал Немировичу-Данченко 17 января 1915 года: «О «Кат<ерине> Ив<ановне> скажу иное: здесь я непоколебим, как финский гранит. < . > Убежден в моей правоте и касательно четвертого акта: он такой, какой должен быть. Для меня факт: он был поставлен не только неверно, а местами противоположно настоящему. Освободите талантливого Москвина от непосильного бремени играть неподходящего Коромыслова, дайте мне вмешаться в режиссуру и я докажу фактом мою правоту» (Архив Музея МХАТ, ф. Н.—Д., № 3148/1).

<sup>292</sup> Андрей Андреев, Из воспоминаний о Леониде Андрееве. — «Красная Новь», 1926, № 9, стр. 219.

«Если Художественному театру можно сделать в чем упрек, то именно в недостаточно выпуклой обрисовке этой окружающей женщину пошлости. Как Екатерине Ивановне спастись, если муж может поверять вчерашнему ее любовнику тайны своих брачных ночей, а с Ментиковым так мирно раскуривать папиросочку?! Между тем, об этом точно забывают и Качалов, и Берсенев, и Москвин, у которых все эти господа во всяком случае выходят гораздо талантливее и содержательнее, чем они у Андреева»<sup>293</sup>

Следует сказать, что и сам Немирович-Данченко увидел в игре отдельных артистов некоторое несоответствие авторскому и режиссерскому замыслу. Подробно разбирая игру Москвина в роли Коромыслова, указывая на «лишнее» в его исполнении, Немирович-Данченко писал артисту: «Твой Коромыслов недостаточно эгоистичен. Он у тебя готов любить других — и Георгия, и Катерину Ивановну, и Алексея. Он слишком внимателен к ним. Он входит в их судьбы почти с настоящей теплотой. И с большой, видимой для всех серьезностью. А, по моему, он равнодушнее»<sup>294</sup>. Совершенно очевидно, что, несколько облагораживая Коромыслова, Стибелева и даже Ментикова, делая их милыми, добрыми людьми, нельзя было полностью «дать того открытого общественного места», к которому стремился Андреев. И поэтому очень странным представляется то, что исследователи творчества Москвина положительно расценивают его попытку «очеловечить» Коромыслова<sup>295</sup>

Рассматривая «Екатерину Ивановну» Андреева, следует непременно сказать и о том, что эта пьеса ознаменовала новый важный поворот в творчестве драматурга. В ноябре 1912 года Андреев написал первое «Письмо о театре», в котором с новых позиций попытался подойти к существенным вопросам драмы и театра — о действии, о сценичности, о зрелище. Он считал, что в начавшемся соперничестве с бурно растущим кинематографом театр должен отказаться от внешнего сценического действия, от зрелища, и уйти в сферу глубоких душевных и интеллектуальных переживаний. Так как «жизнь стала психологичнее», драма и театр тоже должны стать психологичными. «Не голод, не любовь, не честолюбие: мысль, — человеческая

---

<sup>293</sup> С. Глаголь, «Екатерина Ивановна» и «Профессор Сторицын» Леонида Андреева. — «Маски», 1913, № 3, стр. 50—51. Несоответствие между характером исполнения роли Стибелева Качаловым и «контекстом пьесы» заметил и Ф. Степпун. Он считал, что Качалову удалось вместо авторской схемы, «пучка функций», дать определенную «человеческую субстанцию», «хотя, правда, и слишком облагороженную и потому не совсем понятную в контексте пьесы» (Ф. Степпун, «Екатерина Ивановна» на сцене Художественного театра. — «Северные записки», 1913, № 2, стр. 129).

<sup>294</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.—Д., № 1203.

<sup>295</sup> См.: Ежегодник Московского Художественного театра 1946 г., М. «Искусство», 1948, стр. 60.

мысль в ее страданиях, радостях и борьбе, — вот кто истинный герой современной жизни, а стало быть, вот кому и первенство в драме» (8, 308). — утверждал Андреев.

В свете этих новых требований драматург начал переоценку предшествующего периода в развитии русской драматургии и собственного драматургического творчества. Если в «Анатэме» и «Океане» он все еще упорно продолжал оставаться в «плоскости» стилизации, то теперь почти полностью отошел от нее. Стилизация, «сценический символизм», по его мнению, так и не дали настоящей возможности воплотить на сцене переживаний современной души, а привели лишь к «наивному маскараду» и даже к разрушению некоторых основ театра и актерского искусства. «И автора, и публику — писал Андреев, — раздавила грузная, совершенно плотская, всех трех измерений, фигура актера действующего и бритого. Ломали его, как гуттаперчевого мальчика, ставили в позы, которые встретишь только в геометрии, поили уксусом и желчью, чтобы отбить у него проклятую способность говорить живым голосом, а не так, как говорят вообще настоящие покойники и призраки — актер покорно принял новое ярмо, но при всем желании своем ни в пар, ни в воздух, ни в настоящую лягушку превратиться не мог» (8, 311)

Но и отрекаясь от «ясной нелепости» сценического символизма, Андреев не мог примириться с простым возвращением к старой реалистической драме. Выход из кризиса он видел в создании «новой драмы» — драмы психологической. Первым драматургом, создавшим образцы «новой драмы», Андреев признал Чехова<sup>296</sup> А в письме к Немировичу-Данченко от 6 мая 1913 года он заявил, что и его пьеса «Екатерина Ивановна» — «новая драма для нового театра»<sup>297</sup>

В том же письме он с этой новой точки зрения попытался осмыслить и новаторство Художественного театра: «И новизна его в том, что он первый у нас < . > захотел быть театром психологическим. До него люди на сцене имели только видимость — он дал им душу; но это не так все заметили, как то, что и вещам он дал душу. < . > И давая душу вещам, он всю пьесу пронизывал прелестью психологичности, которую одни называли «правдой», другие — «настроением», третьи — какой-то загадочной художественностью. И как естественен отсюда и даже неизбежен был путь к Достоевскому!

Ставя Достоевского, Х<удожественный> т<еатр> кричал всем драматургам: вот что мне дайте — душу! И этим требованием своим Х<удожественный> т<еатр> кладет первый

<sup>296</sup> Более подробно об этом см. в моей статье «А. Чехов и Леонид Андреев», Уч. зап. Тартуского гос. университета, вып. 139, Тарту, 1963, стр. 220—222.

<sup>297</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.—Д., № 3146/7.

камень в основу театра будущего, ибо театр будущего не символичен, не реалистичен, ибо театр будущего — театр души»<sup>298</sup>.

Здесь уже Андреевым намечена в общем виде основная концепция второго «Письма о театре», завершено 21 октября 1913 года<sup>299</sup> Второе «Письмо» почти целиком посвящено Художественному театру, его роли и значению как первого «театра пансихизма» в развитии сценического искусства. Весь путь МХТ Андреев оценивал с точки зрения верности принципам психологического театра. И оценивал необыкновенно высоко: «лучший в мире», «гениальный», «серьезнейший». Для Андреева Художественный театр — «театр силы неимоверной и театр новый»<sup>300</sup>. В «Письмах о театре» Андреев почти ничего не говорит о слабости театра.

Новое театральное «летоисчисление» Андреев начинает с первых постановок Художественного театра. Противопоставляя «новый театр» «старому», он в конечном счете выступает против условности, против «театра представления» и защищает «театр переживания». «Старый театр» — «театр игры», «театр притворства», «театр масок» (актерских амплуа), «театр действия и зрелища», «новый театр» — «театр души», «театр правды».

Коренной пересмотр прежних взглядов на театр и драматургию, нашедший выражение в «Письмах о театре» Андреева, был подготовлен многими годами интенсивного творческого общения и совершался под прямым влиянием Художественного театра. Для подтверждения своих положений Андреев во втором «Письме» все время обращается к творческому опыту МХТ, прямо пытается опереться на него, приводит выдержки из выступлений и интервью Немировича-Данченко, его мысли о значении правдивой психологии для творчества актера. «Письма о теат-

---

<sup>298</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3146/7.

<sup>299</sup> «Осенью буду продолжать свои «Письма о театре» и напишу о Художественном, — пообещал Андреев Немировичу-Данченко 6 мая 1913 года. — Мне кажется, что только теперь я начинаю понимать его — и силу его и слабости. Вообще некоторое просветление мыслей, и отсюда любопытная переоценка и своих вещей» (Там же). Однако, полностью Андреев, видимо, проникся новыми идеями лишь в процессе самой работы над вторым «Письмом». В конце августа — начале сентября 1913 года он написал пьесе «Не убий» в совершенно старом духе. В этой пьесе, как сам признавался, он следовал традициям Островского, которого через некоторое время объявил «не нужным». При создании пьесы он определенным образом ориентировался на Александринский театр, мечтая в качестве исполнителей «увидеть Савину, Варламова, Давыдова, Ходотова» (Архив Музея МХАТ, ф. Н.—Д., № 3146/9). Он считал, что это пьеса «актерская», что ее нужно «сыграть во всю силу легких, смачно, густо и от души» (Там же). Все это, конечно, было абсолютно противоположно тому, что Андреев утверждал во втором «Письме». Пьесе «Не убий» Андреев предложил и Художественному театру, но Немирович-Данченко от нее отказался.

<sup>300</sup> «Шиповник», кн. 22, СПб., 1914, стр. 261.

ре» свидетельствуют о наибольшем сближении Андреева-драматурга с творческой практикой Художественного театра.

Андреев и сам неоднократно признавался, что идеи «театра панпсихизма» возникли у него под сильным воздействием творческой практики МХТ. Когда в 1915 году, например, зашла речь о привлечении Андреева к работе в Художественном театре, он написал Немировичу-Данченко: «Конечно, ни в какие руководители и пр<о>ч<ее> я не гожусь, но многое понимаю, а главное — очень близок задачам Вашего театра и во многом, пожалуй, даже Ваш ученик. Полоса новой драмы, которая начинается у меня «Екат<ериной> Ивановной» и продолжается «Самсоном» — создалась не без большого Вашего влияния»<sup>301</sup>

## 5.

Пьеса «Екатерина Ивановна» была написана до того, как окончательно оформились новые взгляды Андреева. Она была признана им «новой драмой» уже впоследствии. Сознательно реализовать свои теоретические положения о психологической драме Андреев попытался в пьесе «Мысль», в основу которой лег одноименный рассказ 1902 года.

Замысел этой пьесы возник у Андреева в конце октября 1913 года. Он отложил работу над пьесой «Собачий вальс» и сразу же приступил к «Мысли». «Привлекает меня эта работа необычайно, — писал он 31 октября 1913 года Немировичу-Данченко, — я чувствую возможность дать еще более, чем в «Кат<ерине> Ив<ановне>», нечто весьма правдивое, серьезное и важное. Никаких поз, нарочничания, заигрывания с залом, никаких эффектов»<sup>302</sup>.

И в письме от 6 ноября он охарактеризовал создаваемую пьесу в плане «новой драмы»: «То, что вышло, мне нравится. Нет типов, ни сценических, ни литературных, а есть просто живые люди — очень живые, как в «К<атерине> И<вановне>». И есть большая внутренняя драматичность, неослабевающее напряжение; и есть какая-то большая правда и большая серьезность»<sup>303</sup>

Драму «Мысль» Андреев написал необычайно быстро — за неделю. Уже 6 ноября он сообщил, что «драма почти готова», а 8 ноября телеграммой известил Немировича-Данченко, что пьесе кончил и вышет ему на другой день.

<sup>301</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.—Д., № 3148/7.

<sup>302</sup> Там же, № 3146/13.

<sup>303</sup> Там же, № 3146/14.

Совет МХТ, ознакомившись с пьесой Андреева, отнесся к ней благосклонно. Сомнения вызвали лишь «мрачность» ее содержания. Было высказано опасение, что с включением «Мысли» весь репертуар сезона, открывшегося постановкой «Николая Ставрогина» (инсценировкой романа Достоевского «Бесы»), будет тенденциозно-«мрачным». Андреев пытался развеять эти опасения, утверждая, что «по самому существу своему «Мысль» отнюдь не есть тенденциозно-пессимистическая вещь. трагически погибающему Керженцеву, одинокому носителю голый индивидуальной мысли, весьма резко противопоставляется М а ш а, выразительница твердых и бесспорных начал коллективной, почти мировой жизни — развенчанной мысли противопоставляется жизнестойкая, царственная интуиция»<sup>304</sup>.

Постановки романов «гения психизма» Достоевского Андреев расценивал как высочайшее достижение «театра панпсихизма» («театр уже поднялся на новую высочайшую вершину, называемую «Достоевский»»<sup>305</sup>). И поэтому он доказывал, что Художественному театру необходимо поставить «Мысль» именно в сезон 1913—14 гг., чтобы «закрепить те приобретения, которые им уже сделаны в области драмы и театра психологического»<sup>306</sup>. Кроме того, постановка «Мысли» должна была, по его мнению, утвердить и укрепить «основные тезисы» второго «Письма о театре».

Драма «Мысль» была принята к постановке в Художественном театре. И опять особую роль в этом сыграл Немирович-Данченко<sup>307</sup>, хотя пьеса ему и не очень нравилась. Но, во-первых, ставить ее «очень уж было удобно», так как в ней было лишь несколько крупных ролей, требующих привлечения ведущих артистов, и, во-вторых, она в какой-то мере отвечала мечтам о психологической драме. В воспоминаниях Немирович-Данченко отметил даже, что «Мысль» была как будто «написана по заказу, но это было самое ничтожное отражение стремлений и мечтаний о правдивости, которые ставил себе театр»<sup>308</sup>.

Репетиции «Мысли» начались 8 января 1914 года. Основное внимание на репетициях Немирович-Данченко уделял исполнителю главной роли доктора Керженцева Л. М. Леонидову. «99/100 работы идет на главную фигуру»,<sup>309</sup> — писал Немирович-Данченко. Роль Леонидову долго не давалась. Немирович-Данченко в письме к Андрееву от 3 марта 1914 года высказал даже любопытные сомнения: «Увы, наши актеры так страшно

<sup>304</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3146/16.

<sup>305</sup> «Шиповник», кн. 22, СПб, 1914, стр. 262.

<sup>306</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3146/16.

<sup>307</sup> «Очень рад, что «Мысль» ставится, и что там ни говорите, Совет Советом, а без Вас не проскочить ей через стремнины», — написал Андреев Немировичу-Данченко 25 декабря 1913 года.

<sup>308</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 7291/1—2.

<sup>309</sup> ЦГАЛИ, ф. 11, оп. 1, ед. хр. 160.

далеки от настоящей психологии, что я часто думаю, < > нет ли тут какого-то огромного недоразумения? Вспоминаю Вашу статью («Письма о театре» — В. Б.) Нет ли тут какой-то курьезной идеализации как с Вашей, так и с моей стороны? Есть ли кроме меня еще в театре хоть одно лицо, в этом смысле нам родственное?»<sup>310</sup>

В письмах Немировича-Данченко в период репетиций все время звучит «нотка грустных предчувствий». Режиссера одолевали мучительные сомнения: не делает ли он «какой-то крупной ошибки». Большой успех спектакля на трех так называемых «интимных» генеральных репетициях несколько приободрил режиссера и артистов. На первой «интимной» репетиции, на которой присутствовали главным образом «официальные» лица — члены Совета, настроение «выросло прямо в восторженное». После репетиции Немировича-Данченко и Леонидова «даже чествовали обедом с шампанским»<sup>311</sup>

«Пока я торжествую, — писал Немирович-Данченко Андрееву, подробно информируя драматурга о каждой репетиции. — < > Буду ли я так же торжествовать, когда зала наполнится биржевой публикой, не знаю, но если бы сегодня предостоял даже полный неуспех, я не считал бы, что это поражение, подождет бы еще 2—3 спектакля. < > Я знаю, а все в театре подтверждают это, что до такой проникновенной простоты театр еще не доходил. Не той простоты, которая или никому не нужна, потому что она ничто иное, как фотография жизни, и не той, которая, в сущности говоря, является только суррогатом настоящей художественной простоты, а именно проникновенной, насыщенной настоящей психологией, живой и полной чувства в каждой строке»<sup>312</sup>

После «интимных» репетиций Немирович-Данченко, казалось бы, полностью избавился от сомнений и уверился, что в поисках настоящей психологической правды и простоты они с Андреевым идут по правильному пути. Он считал, что театр в «Мысли» сделал новый крупный шаг к правдивому трагическому искусству. Люди «ходят и просто говорят», «сидят и беседуют», нет «никакого выпячивания глаз, никаких потрясаний кулаками и указательным пальцем, никакого блеска ножа», «а впечатление жути нарастает». «Я уже слышу, — писал режиссер, — это звучит в стенах театра, что тут совершилось какое-то крупное и новое завоевание театра. Будет, конечно, очень грустно, если большая публика не поддастся обаянию этого завоевания»<sup>313</sup>

<sup>310</sup> Там же.

<sup>311</sup> ЦГАЛИ, ф. 11, оп. 1, ед. хр. 160, л. 4. об.

<sup>312</sup> Там же, л. 5 об.—6.

<sup>313</sup> Там же, л. 7.



Опасения опытного режиссера оправдались: «большая публика» не поняла и не приняла спектакля. Премьера «Мысли», состоявшаяся 17 марта 1914 года, успеха не имела.

подавляющее большинство театральных рецензентов отозвалось о постановке «Мысли» крайне отрицательно. Совершенно очевидно, что на мнение многих рецензентов сильно повлияла враждебная реакция публики первого абонемена<sup>314</sup>. Почуввав возможность раздуть из неуспеха спектакля шумный скандал, некоторые газетчики, как это довольно часто случалось в газетной практике тех лет, не скупчились на бранные выражения, бойким остроумием подменяя серьезный критический разбор пьесы и постановки.

Киевская «Вечерняя газета» напечатала, например, 21 марта 1914 года такой «каламбур» «Мысль о «Мысли»: «Кто внушил театру мысль поставить «Бесы» — неизвестно. Но, несомненно, что бесы внушили театру «Мысль». Какая-то газета назвала пьесу Андреева «грязною слякотью мозгов»<sup>315</sup>. А рецензент «Голоса Москвы» писал: «Пьеса Леонида Андреева называется «Мысль», а я бы просто назвал ее гнилой фантазией»<sup>316</sup>. «Выходя из зрительного зала, вы спешите стряхнуть с себя эту заразу, — отметил рецензент газеты «Театр». — Невзружная, вредная пьеса»<sup>317</sup>. Критик Бэн доказывал: ««Мысль» — пьеса дешевая: это ее главное достоинство. < > Перед нами новый драматический одуванчик распространённого типа»<sup>318</sup>. А «Новое время» радовалось: «Публика сурово отнеслась к новинке Художественного театра — и это, разумеется, самый отрадный просвет в настоящем спектакле»<sup>319</sup>.

Наряду с представителями бульварной и реакционной прессы, взявшими уже за правило окачивать грязью и бранью все то, что появлялось из-под пера Андреева, в газетной травле драматурга и Художественного театра приняли участие и отдельные «приличные» издания. Так, рецензент добропорядоч-

---

<sup>314</sup> Нужно отметить, что в отличие от публики первого абонемена, которая на премьере «Мысли» всячески старалась выразить свое недовольство и недоумение, зрители на последующих представлениях напряженно и с интересом следили за ходом спектакля и даже выражали свое одобрение. Это отметила и газета «Утро России» в заметке от 22 марта 1914 года за подписью «Фигаро»: «Идущая в Художественном театре «Мысль», так холодно встреченная публикой первого абонемена, пользуется большим успехом у публики других абонементов. На последнем спектакле все шесть картин вызывали аплодисменты, после последней картины аплодисменты усилились и слышались крики: «Браво, Андреев!»»

<sup>315</sup> См.: Сергей Глаголь, Нечто о «Мысли». — «Столичная молва», 1914, 26 марта.

<sup>316</sup> Н. Вильде, Впечатления рецензента. — «Голос Москвы», 1914, 18 марта.

<sup>317</sup> А. л. С. м., «Мысль». — «Театр», 1914, 20 марта.

<sup>318</sup> Бэн, «Мысль». — «Московские ведомости», 1914, 18 марта.

<sup>319</sup> Н. Ежов, «Мысль». — «Новое время», 1914, 24 марта.

ного «Русского слова» С. Мамонтов назвал пьесу Андреева и ее исполнение в Художественном театре «зловонным реализмом». С. Мамонтов утверждал, что Художественный театр, «блестяще начавший, постепенно расходясь с жизнью и красотой», незаметно соскользнул «по наклонной плоскости» вниз<sup>320</sup>, «опустился почти до репертуара парижского «Grand Guignol» и после постановки «Мысли» «положительно заслужил титул «антихудожественного»». По мнению Мамонтова, «Мысль» Андреева «как театральная пьеса не выдерживает самой снисходительной критики», так как «всякое движение вытравлено из существенных сцен» и люди только говорят, говорят, так как «самая структура пьесы как бы намеренно сделана наперекор неотложным условностям сцены»<sup>321</sup>.

Но ведь в «Мысли» Андреев намеренно и стремился пойти наперекор некоторым установившимся и привычным условностям сцены, отказываясь от внешнего действия, от зрелища. Поскольку критик не знал (или сделал вид, что не знает) об этом сознательном стремлении драматурга, постольку он и не мог высказать никаких своих соображений относительно того, насколько Андрееву удалось реализовать в пьесе свои новые театральные идеи. Ясно одно, что Мамонтову эта кажущаяся бездейственность показалась чуждой и неприемлемой<sup>322</sup>.

Однако и доброжелательно настроенные по отношению к Андрееву критики не приняли его пьесы. «Приходится признать, — писал, например, С. Глаголь, — что первый опыт с бездейственной драмой в осуществлении ее на сцене — все-таки скорее не удался, чем удался»<sup>323</sup>.

---

<sup>320</sup> С этим утверждением С. Мамонтова вступил в полемику Нотоповус (А. Кугель), доказывавший, что Художественный театр никак не мог скатиться вниз по наклонной плоскости, так как всегда был на равной плоскости и никогда не поднимался вверх (См.: Нотоповус, Московские заметки. — «Театр и искусство», 1914, № 12, стр. 274).

<sup>321</sup> С. Мамонтов, «Мысль» Л. Андреева в Художественном театре. — «Русское слово», 1914, 18 марта.

<sup>322</sup> За отсутствие действия критиковал «Мысль» и рецензент «Театра»: «Пьеса «Мысль» значительно ниже рассказа. Она просто неудачна, она, не смотря на все свои ужасы, даже не сценична. < . > В ней, в сущности, нет действия, нарастания переживаний» (Ал. См., «Мысль». — «Театр», 1914, 20 марта).

<sup>323</sup> Сергей Глаголь, Нечто о «Мысли». — «Столичная молва», 1914, 26 марта. И критик А. Койранский, признав важность и своевременность драматургического опыта Андреева, все же нашел его не вполне удачным. «Центр тяжести драмы, — писал он, — ее глубочайший пафос начинается там, где кончается ее действительная оболочка. В этом отношении «Мысль» есть опыт новой драмы, и может быть названа «современной трагедией», потому что трагическое начало современности лежит не в действии» (А. Койранский, «Мысль» Леонида Андреева на сцене Художественного театра. — «Утро России», 1914, 18 марта). Основную причину неудачи Койранский видел в том, что в постановке исследовалась не трагедия мысли, а «расстройство функций головного мозга».

Основным недостатком «Мысли» критика признала выпячивание «бьющей по нервам патологии», «истории болезни», «клиники», что привело, по их мнению, к «ненужной жестокости», к «бесцельному мучительству»<sup>324</sup> Н. Эфрос, например, вообще полагал, что невозможно передать на сцене трагедию мысли, что «трагедия мысли непременно должна заслониться в театре картиною безумия, страданиями безумца»<sup>325</sup>. Хотя прямо никто из критиков не утверждал этого, получалось так, что на сцене вообще оказывалось невозможным изображение сумасшествия и психиатрической больницы. Многие критики жаловались на слишком тяжелое впечатление от спектакля.

Вместе с тем, все рецензенты отмечали, что спектакль имеет огромную захватывающую силу и оставляет даже жуткое, пугающее впечатление. А. Койранский отметил, что «в «Мысли» Андреев, пугая, достигает цели: становится страшно»<sup>326</sup>. А «Новости сезона» даже высказали опасение: «А что если, действительно появится массовое психическое подражание, в уголовной практике достаточно известное»<sup>327</sup>

«В «Мысли» есть одна опасность: сила и захват настроения безумного, — признавался и сам Андреев в письме к Немировичу-Данченко от 31 октября 1913 года, приступая к работе над пьесой, — если это писать во всю, не стесняясь, то можно дать вещь просто недопустимую для сцены, убийственную. Но эту сторону я хочу смягчить тем, что безумие, в рассказе торжествующее, властное и единое, я подчиняю в драме некоторому новому началу: царственной силе бессознательного, категорически утверждающего радио жизни вообще»<sup>328</sup>. Но, ознакомившись с рецензиями после премьеры «Мысли», он заметил в письме к А. Кипену по поводу упреков в «патологии»: «будто и раньше не показывались на сцене сумасшедшие. Я еще сам помню, как Андреев-Бурлак в халате сумасшедшего при всей соответствующей обстановке читал — играл гоголевского Поприщина. И помню, что никому тогда с ума сходить не хотелось»<sup>329</sup>

---

<sup>324</sup> И. Игнатов, например, писал: «Керженцев целиком переносится в область душевного нездоровья, в область патологии» (И. Игнатов, «Мысль». Современная трагедия Л. Н. Андреева. — «Русские ведомости», 1914, 18 марта).

<sup>325</sup> Н. Эфрос, «Мысль» в Художественном театре. — «Речь», 1914, 19 марта.

<sup>326</sup> А. Койранский, «Мысль» Леонида Андреева на сцене Художественного театра. — «Утро России», 1914, 18 марта. См. также: С. Мамонов, «Мысль» Л. Андреева в Художественном театре. — «Русское слово», 1914, 18 марта; Я. Львов, «Мысль» в Художественном театре. Наброски. — «Вечерние известия», 1914, 18 марта.

<sup>327</sup> «Новости сезона», 1914, 19 марта.

<sup>328</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3146/13.

<sup>329</sup> РО ИРЛИ, ф. 9, оп. 2, ед. хр. 23, л. 2.

Несмотря на неуспех спектакля<sup>330</sup>, несмотря на язвительные и бранные отзывы рецензентов, Андреев был убежден, что постановка «Мысли» доказала правоту его идей о «новом театре панпсихизма», что и он, и Немирович-Данченко одержали крупную победу.

Выдающийся успех Леонидова в роли доктора Керженцева, о котором восторженно писали почти все без исключения рецензенты<sup>331</sup>, захватывающую силу впечатления от спектакля, он объяснял новыми открывающимися возможностями «театра панпсихе» усилить воздействие на зрителей. «Постановкой и судьбой «Мысли» я доволен, — писал он К. И. Чуковскому 1 апреля 1914 года, — я оказался прав в моих мыслях о театре и в опыте новой драмы»<sup>332</sup>

В том же он пытался убедить и Немировича-Данченко: «Чем больше я читаю о постановке «Мысли», — тем больше расходятся морщины на моем челе. Дорогой мой Владимир Иванович, неужели Вы сомневаетесь, можете усомниться хоть на минуту, что победа — Ваша? Все, решительно все, что говорится о «Мысли» — твердит об успехе театра; положительно не помню, когда бы так ясно звучало это во всех самых неприятных речах. И наоборот, вопреки сомнениям Вашим, я начинаю чувствовать гордость: все рецензии свидетельствуют только о том, что спектакль был — силы необыкновенной. Именно: силы, именно сильнейшего, непреодолимого воздейст-

---

<sup>330</sup> Одну из причин неуспеха «Мысли» Андреев видел в том, что «трагизм куда-то девался», что обыватель ищет в театре утех и забвения. «Им все еще хочется баловаться искусством, — писал он 27 марта 1914 года, — оно для них даже не жена, от которой берешь и радость, и горе, а проститутка, содержащая за большие деньги специально для утех. Избави бог порядочного джентльмена от содержанки, которая вдруг вздумала бы полюбить его, ударились в серьезные переживания, стала плакать, страдать, волноваться, вдруг томиться ожиданием и сентиментально дарить ему цветы. Разве он переживать идет к ней. Нет, уйти от переживаний, отдохнуть на роскошных грудях искусства, ваннаться всяких амбре — вот его послеобеденное полусонное стремление, вот зачем ему, подлецу наших дней и буржую, нужен театр. А за выражением его оскорбленного лица почтительно следит холоп наших дней — «журналист» и вопит на утро: «Что они сделали с нашим уважаемым, разве это театр, нельзя же допустить такие пытки, искусство, истинное искусство должно быть мягко, как перина, а нас всех, и меня, и его степенство, положили прямо на гвозди. Никакого трагизма, ибо истинный трагизм приятен, истинный трагизм веселит душу. очищает желудок, увеличивает аппетит, вообще слабит мягко и нежно. Дайте нам Мольера, а если уж так хочется трагедии, то дайте старую, хорошую пастеризованную, выветренную временем трагедию — Шекспира, например. И трагично, и не больно» (Там же, л. 3).

<sup>331</sup> Даже Бэн вынужден был признать: «Мы не принадлежим к числу больших поклонников Художественного театра, но тут мы считаем своим долгом отдать ему справедливость, воздав прежде всего хвалу г. Леонидову» (Бэн, «Мысль», — «Московские ведомости», 1914, 18 марта).

Положительно оценила критика также игру И. Берсенева, В. Барановской, В. Соловьевой и Е. Вахтангова.

<sup>332</sup> Собрание К. И. Чуковского.

вия, заразительности, властности впечатлений. Все эти их жалкие остроты о необходимости брома для зрителей, страхи, что зрительный зал мог завять, чуть не проклятия на мою голову — все это твердит о небывалом захвате, о близости спектакля к какому-то событию»<sup>333</sup>

Как мы видим, нападки критики вызвали у Андреева совершенно необычную реакцию. При этом следует указать, что в создавшейся после премьеры «Мысли» ситуации Андреева более волновало отношение к пьесе Немировича-Данченко, чем критики.

После генеральных репетиций, как уже было отмечено, Немирович-Данченко стал считать постановку «Мысли» крупным завоеванием театра. После премьеры тон письма к Андрееву, в котором он сообщал об успехе генеральных репетиций и которое теперь продолжил, совершенно меняется. «Настроение у меня отвратительное, — писал Немирович-Данченко 18 марта 1914 года. — Нет такого героя, который мог бы равнодушно просидеть около 300 перворядников первого абонементу, когда на сцене идет просто не совсем обычное и не сразу укладываемое в этих мешанских душах. И однако все-таки дело не в геройстве, а в отсутствии во мне самом убежденности, что все на сцене так, как надо. Когда я убежден, я спокоен и героичен. Вчера этого не было. < . > Главное, что я сам думаю, что как в исполнении оказались неверности, искривляющие прямую между сценой и зрителем, так и в пьесе есть места, на сцене непреодолимые»<sup>334</sup>.

По мнению режиссера, даже Леонидов, на «интимных» генеральных репетициях поражающей всех необыкновенно проникновенной игрой, на премьере потерял спокойствие и просто «доложил» свою роль. Отчасти повинным в этом Немирович-Данченко считал и автора пьесы, который ставил актера в такие положения, которые не присущи сцене. На этом основании он даже упрекнул Андреева в недостаточном знании театра и сцены.

Анализируя причины неуспеха «Мысли», Немирович-Данченко пришел к следующему выводу: «Чего-то не дает автор. Или, сказать вернее, ставит актеру чересчур суровые рамки. < . >

<sup>333</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3147/3.

<sup>334</sup> ЦГАЛИ, ф. 11, оп. 1, ед. хр. 160, л. 9.

Одним из таких «непреодолимых мест» он считал сцену убийства в конце третьего действия. После шестого представления режиссер эту сцену изъял: само убийство Савелова Керженцевым происходило теперь уже не на сцене, а за опущенным занавесом. Надо сказать, что Андреев не был уверен в правомерности этой сцены. «Да, если хотите, — писал он, — здесь сцену можно было оборвать, а после занавеса выйти кому-то в пиджаке и просто сообщить публике: Керженцев убил Савелова. Вот тут, может быть, есть моя ошибка: я еще не знаю, какое острое и страшное орудие — правда» (Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3147/3).

Или вина моя, моя — режиссерская. А еще вернее — театра. Искусство этого театра не соответствует искусству этого автора, совсем не соответствует. Тут каждый будет находить свое искусство лучшим, и спорить трудно. Но этот театр не свободен. Он не меняет свою личину для всякой пьесы»<sup>335</sup>.

Ясно, что такой вывод и должен был взволновать Андреева во сто крат больше, чем все нападки критики, вместе взятые. Этот вывод означал, что его пьесам уже не попасть на сцену Художественного театра, что рушатся все мечты о совместной работе над «новой драмой». В ответном письме к Немировичу-Данченко от 26 марта 1914 года Андреев всячески пытался развеять это убеждение. Он утешал режиссера, стараясь уверить его в том, что никакого провала не было, что в постановке «Мысли» «достигнуто очень многое» «И достигнуто не старое, прекрасное, что и раньше бывало, а нечто от нового, совершеннейшего театра», — отмечал Андреев. Он утверждал, что та «проникновенная простота», о которой ему писал режиссер, и «есть истинное основание нового театра правды»<sup>336</sup> к которому они оба стремятся.

«Достижением нашим я считаю и превосходную игру Леонидова, его успех, — продолжал он. — Как пишут, только в двух ролях он поднимался на такую высоту: в Д. Карамазове и в Керженцеве. Сыграл он в жизни сто ролей, а только в двух так высоко поднялся: что это значит? Разве это не доказательство, что мы — еще с Достоевского, как я писал — стоим на вернейшем пути — и достигаем. А не поставь Вы Карамазовых, а не будь Керженцева — как нашел бы Леонидов исход тому своему превосходному таланту, который был замуровлен в нем почти наглухо. И как можно говорить о каком-то несоответствии наших индивидуальностей, моей и театра вашего, раз два наших артиста, Качалов в Анатэме и здесь Леонидов, могли так полно, почти исчерпывающе проявить себя, вскрыть свои силы!»<sup>337</sup>

«Утешительное» письмо Андреева не убедило Немировича-Данченко. Итогами своей работы он не был доволен. Ему казалось, что спектакль был выпущен раньше времени, что не удалось добиться «верного тона», приближающегося к намерениям автора. И поэтому он не чувствовал себя победителем, имеющим право «мертвецки спокойным тоном», как советовал Андреев, встречать шиканье публики и нападки критиков. Немирович-Данченко не согласился с мнением Андреева, что в провале пьесы повинна совершенно непривычная для публики

<sup>335</sup> ЦГАЛИ, ф. 11, оп. 1, ед. хр. 160, л. 10.

<sup>336</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3147/3.

<sup>337</sup> Там же. Нужно сказать, что роль доктора Керженцева потребовала от Леонидова совершенно особого нервного напряжения, в результате которого он заболел и вынужден был на время даже оставить сцену.

новизна «театра правды», в котором возникают новые и необычные театральные эмоции.

По этому вопросу между Андреевым и Немировичем-Данченко завязалась любопытная полемика. «Надо, — отвечал Немирович-Данченко Андрееву, — чтобы публика была захвачена совсем для нее новыми, неожиданными восприятиями так же, как она была захвачена на старых. Потому что театраль- ный захват один и тот же. Когда мы ищем новых путей, то мы вовсе не ищем, как бы это сказать, таких эмоций театральной залы, каких она, будто бы, вообще никогда не переживала. Эмо- ции, захват, трепет, волнение, не знаю, как назвать, но подъем театральной залы, в сущности говоря, основывается все на одних и тех же душевных волнениях человеческой толпы. И сто, и двести лет, и тысячи лет. Не думаем же мы о возбуждении каких-то новых общечеловеческих чувств. Театральная эмоция есть театральная эмоция. А весь вопрос в том, какими путями ее возбуждать. Старые уже не убедительны, ими залу по-настоя- щему уже не взволновать»<sup>388</sup>

На это Андреев довольно резонно возразил: «Конечно, и говорить нечего, что новый театр есть лишь новые способы к пробуждению старых чувств, все тех же основных театраль- ных эмоций — но вот тут и возникает вопрос: одних ли старых, или же новый театр может и должен пробудить в зале те но- вые эмоции, которые раньше не входили в сферу чистой теат- ральности, хотя в жизни и существовали? Как раз на этот вопрос я отвечал в статье («Письма о театре» — В. Б.), дока- зывая, что в сферу театральных эмоций должна быть введена мы- сль, интеллектуальные переживания. Так ли это — сейчас доказывать не буду, но «Мысль» в значительной степени соот- ветствует этой задаче — но отсюда же и «провал», недоумение и гнев критики. Привыкши со сцены воспринимать толь- ко эмоции чувственного характера, публи- ка и здесь с настоящей остротой восприя- ла только чувственное: болезнь, страдания, крик, слезы, горячую рубашку, больнич- ный коридор, а интеллектуальное, непривыч- ное да и вообще то трудное для недисципли- нированных мозгов — просто напро- сто съела с квасом»<sup>389</sup>

<sup>388</sup> ЦГАЛИ, ф. 11, оп. 1, ед. хр. 160, лл. 12—12 об.

<sup>389</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3147/6. Не следует думать, что Андреев в «Мысли» стремился совсем отказаться от зрелищной стороны спек- такля, от возбуждения чисто «чувственных» эмоций: в пьесе были и слезы, и крик, и сумасшедший дом. Но все это не должно было выходить на пер- едний план и главное — должно было быть пронизано светом правды и глубокого психологизма. «Кроме интеллектуальной стороны в «Мысли», — писал Андреев, — я пытался приблизиться к наибольшей правде, широкому психизму, восстанавливающему всю остроту притупленных впечатлений от

Теоретически и творчески возводя мысль в ранг героя современной драмы, вводя интеллектуальные переживания в сферу театральных эмоций, Андреев, несомненно, открывал новую страницу в истории развития театра и драматургии XX века. И хотя в тот период его собственная «Мысль» не имела успеха, хотя его теоретические положения не вызвали особого резонанса, нельзя считать, что его поиски в направлении интеллектуализации драмы пропали совершенно бесследно.<sup>340</sup>

Андреев очень обостренно чувствовал и понимал новые веяния времени в сфере литературы и во многих случаях стоял у самых истоков новых направлений в развитии художественного сознания XX века. Но в его художественных поисках не было концентрированности: не разработав основательно найденного и не закрепив его, он уже обращался к новому, подчас совершенно противоположному тому, что горячо и с большой убежденностью только до этого пропагандировал и защищал.

Однако весной 1914 года он был еще полностью захвачен идеями театра правды, продолжая во многих письмах отстаивать перед Немировичем-Данченко свою точку зрения о «незримом успехе» «Мысли», убеждая его не отказываться от взятого направления. Между тем, намеки на серьезные недостатки пьесы, довольно прозрачно высказанные режиссером в письмах, написанных после премьеры (до премьеры Немирович-Данченко, напротив, в письмах к драматургу отзывался о пьесе восторженно), вызвали сильное недоумение Андреева. Он просил Немировича-Данченко более прямо и конкретно указать на недостатки пьесы: «Поскольку я искреннейше уважаю и ценю Вашу работу и вкус, Ваше критически-отрицательное (хотя и запоздалое) отношение к «Мысли» дало бы мне случай проверить и свою работу и свой вкус. Ведь Вы знаете, что я не слепой драматургический шенок, который ляпает, как бог и подражательность ему на душу положат — я преследую в драме совершенно определенные цели, ищу не вообще чего-то сладкого, а воплощения весьма определенных драматических ценностей. Но путь нов и на нем возможны всякие ошибки — и Ваше прямое, на работе добытое, обоснованное отрицание «Мысли» могло бы послужить мне только на пользу А если я

---

людей, вещей и обстановки. Но уж тут ни о каком провале и говорить нельзя: как бы ни односторонне было чувственное впечатление, оно было до крайности сильно и остро» (Архив музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3147/6).

<sup>340</sup> В конце 1961 года «Мысль» Андреева была поставлена в театре «Lutèce» и имела огромный успех. Постановщик и исполнитель роли Керженцева Лоран Терзиев, объясняя обращение к пьесе Андреева, до того почти совсем не известного во Франции в качестве драматурга, писал в программе: «Мы были поражены крайне современным звучанием его темы» (Lawrent Terzieff, Ma première mise en scène, — «La Pensée de Leonide Andreiev», edition et impression Publ. W. Fischer, Paris, < 1961 >).



и здесь не ошибаюсь, и наши — Ваши и мои — задачи новой драмы совпадают, то польза была бы и для театра»<sup>341</sup>

Андреев, как мы видим, не потерял надежды на совместную работу с Немировичем-Данченко в области «новой драмы». Но все его попытки переубедить режиссера и поколебать его отрицательное отношение к «Мысли» оказались тщетными. Хотя и в Москве, и на гастрольных представлениях в Петербурге «Мысль» шла даже с некоторым успехом, отношение к ней Немировича-Данченко, создавшееся сразу после премьеры, не изменилось. В телеграмме от 7 мая 1914 года, посланной из Петербурга, Немирович-Данченко сообщал Андрееву: «Не прибавилось ничего нового. Успех как-будто побольше московского, но мое собственное мнение такое твердое, что газетами совсем категорически не интересовался, почти ничего не читал»<sup>342</sup>.

Видимо, Немирович-Данченко совершенно твердо уверился в том, что искусство Художественного театра не соответствует искусству Андреева-драматурга, несмотря на близость некоторых творческих идей. В результате Андреев потерял единственного влиятельного защитника своих пьес в Художественном театре.

Позднее в своих воспоминаниях Немирович-Данченко так говорил об этом: «Отношение Художественного театра к Леониду Андрееву изменилось. Что же такое происходило? Сказать, что Л. Андреев был неталантливый писатель, никак нельзя, мало того, надо сказать, что он был крупный писатель. В чем же дело? Дело во вкусах. Его искусство как раз в особенности в позднейшую пору не отвечало задачам искусства Художественного театра»<sup>343</sup>

После 19 представлений «Мысль» была снята со сцены Художественного театра и вскоре вообще исключена из его репертуара. Программная пьеса Андреева, которая должна была утвердить в рамках нового направления связь театра и драматурга и стать началом большой совместной работы, на самом деле оказалась последней пьесой, поставленной на сцене МХТ

## 6.

Андреев, несмотря на то, что отношение к нему Немировича-Данченко изменилось, все так же продолжал посылать ему свои новые пьесы и интересоваться всем тем, что происходило в Художественном театре.

11 апреля 1914 года в письме из Рима он сообщает Немировичу-Данченко, что кончил пьесу «Младость». «Сами увиди-

<sup>341</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3147/6.

<sup>342</sup> ЦГАЛИ, ф. 11, оп. 1, ед. хр. 160.

<sup>343</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 7291/1—2.

те, — писал он, — что такое у меня вышло; меня же смущает, не потаю, уж слишком большая ее простота и полное отсутствие внешнего драматизма. Возможно ли вообще так писать пьесы? Во всяком разе только Ваш театр может сделать из сего драматическое представление, и если Вы откажетесь, я пьесу совсем ставить не буду, не стоит идти на явный, неизбежный и уже настоящий провал. Только идею скомпрометируешь. И за идею «простоты и правды» я держусь цепко: и вот четвертый акт я писал три раза, все понижая крик и драму до скромнейших полутонов»<sup>344</sup>

Предложив пьесу Художественному театру, Андреев, однако, не настаивал на ее постановке, так как сам не очень был ею доволен. «Как любитель высокого штиля и сумасшедших домов сам я к вещи отношусь с снисхождением»<sup>345</sup>, — полушутливо-полусерьезно писал он Немировичу-Данченко.

Весной и летом 1914 года Андреев был более обеспокоен общим состоянием дел в Художественном театре и его репертуарной политикой, чем вопросами постановки собственных пьес. Он считал, что «положение театра в данную минуту очень серьезно и даже тревожно», что «театр попал в полосу отрицательного внушения, слепого и почти стихийного недоверия». Причину этого он видел в неясности и неопределенности репертуарной линии, когда в один сезон рядом с «Бесами» и «Мыслью» ставится «Хозяйка гостиницы». Андреев убедительно доказывал, что та часть публики и критики, которая с радостью приняла «Хозяйку гостиницы», будет недовольна и даже озлоблена постановкой «Бесов» и «Мысли», и наоборот. «Ваше несчастье, — писал он, — что Вы можете ставить только три

---

<sup>344</sup> Там же, № 3147/5.

<sup>345</sup> Там же, № 3147/4.

Пьеса «Младость» была переработана Андреевым и напечатана лишь в 1915 году. Но и после этого Андреев не отдавал ее в театры. В письме от 28 ноября 1916 года Немирович-Данченко предложил Андрееву отдать «Младость» Второй студии МХТ. Андреев «с величайшим удовольствием» согласился, был только недоволен, что его пьеса будет стоять в репертуаре Студии рядом с «Зеленым кольцом» З. Гиппиус. «Конечно, пусть Студия берет мою «Младость», мне это приятнее, чем опять все та же незлобинская комбинация. Ведь если это хорошо сыграть, то получится пьеса, и я сам с удовольствием погляжу, а в другой театр даже не пошел бы. Относительно же гонорара — не могу и теперь стать жаднее, чем всегда был, и в некоторых случаях готов отдавать даже даром. Пусть платят, что могут, и гарантии не надо. Вместо гонорара я скорее попросил бы, чтобы они убрали «Кольцо», но и тут буду скромнее — пусть и «Кольцо» играно, если только не боятся, что ложь этой вещи не привьется к их душе и таланту» (Из письма Андреева к Немировичу-Данченко от 29 ноября 1916 года. — Архив Музея МХАТ. ф. Н.-Д., № 3149/13).

Во Второй студии «Младость» была исполнена «с блеском, и зрителями принималась с громадным успехом» (В. А. Вербицкий, Вторая студия. Из воспоминаний. — «Ежегодник МХАТ 1946 г.», М., «Искусство» и МХАТ, 1948, стр. 542). В репертуаре Студии пьеса Андреева оставалась до 1923 года.

пьесы в сезон. И если это допустимо и хорошо в спокойное и определенное время, то в период теперешней театральной смуты, борьбы старого с новым, исканий и потерь, три пьесы ставят Вас в положение человека, который свою горячую защитительную речь произносил бы по одной фразе в месяц. Надо много бить, кричать, говорить, резко вычерчивать линию своего пути, ставить вехи и заборы, определять себя настойчиво, безостановочно»<sup>346</sup>

В этих словах выражена, как нельзя лучше, линия литературного поведения самого Андреева: стремлением «резко вычерчивать линию своего пути» хорошо объясняются его многочисленные статьи, интервью, письма в редакции, его творческая нервозность и плодовитость. Но в своих замечаниях по поводу неопределенности и «чересполосицы» в репертуаре Художественного театра тех лет он был во многом прав.

Андреев резко выступил против включения в репертуар пьесы И. Сургучева «Осенние скрипки» и предложил вместо нее поставить драму Блока «Роза и крест»<sup>347</sup> Заключая доводы в пользу Блока, он писал Немировичу-Данченко: «Пожалуйста, не сердитесь за непрошенные советы: меня очень волнует судьба театра, и, по совести, не могу же я считаться совсем чужим человеком. Скажу еще, что отстаивая Блока, я действительно преследую некоторый личный интерес: мне хочется по-прежнему гордиться честью, что я ставлюсь в Художественном театре, а если у Вас пойдет Сургучев, то вы просто приравняете себя к обычному театру. где ставятся все, даже Сургучев»<sup>348</sup>

И в дальнейшем в андреевских пожеланиях и советах по репертуару, в его замечаниях по поводу отдельных постановок и даже в самых резких его критических выступлениях проявляются глубокая личная заинтересованность и забота о благе и престиже Художественного театра<sup>349</sup> Он часто жаловался, что у него нет «своего» театра, но, даже потеряв надежду на

---

<sup>346</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3147/7.

<sup>347</sup> См. об этом в моей статье «Александр Блок и Леонид Андреев» в сб.: Блоковский сборник, Тарту, 1964, стр. 314—316.

<sup>348</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3147/7.

<sup>349</sup> Предлагая, например, театральному критику В. Соболеву написать для газеты «Русская воля» обзор о провинциальном театре, Андреев советовал: «Никого не жалейте. И особенно строго отнеситесь к гастроллям художественников с их «Скрипками», — ведь это же на самом деле безобразие, воображаю, как вертелись в своих гробах Чехов и Ибсен. <...> В наивной и все еще чистой и доверчивой провинции ждали пророка, а приехала Черная и Белая магия с обезглавливанием носа, головы и прочих частей тела. Я знаю, Вы их любите, но ведь и я их люблю, и потому-то особенно противно их лицедейство, и надо быть жестким, пока и в самом деле они не добрались до «Ревности»» (пьеса М. Арцыбашева — В. Б.) [Ю. Соболев, Леонид Андреев. Встречи и письма (К 5-летию со дня смерти). — «Художник и зритель», 1924, № 6—7, стр. 128—129].

постоянную творческую близость с любимым театром, он до конца сохранил в отношении к нему именно такого рода «личный интерес». Характерно, что те его собственные пьесы, которые казались ему неудачными или не подходящими для Художественного театра, он или совсем не посылал Немировичу-Данченко, или, послав на просмотр, сам уговаривал не ставить.

Не послал он ему и свою «военную» пьесу «Король, закон и свобода», считая, что «для Х<художественного> т<еатра> она по его заданиям неподходяща»<sup>350</sup> В начале войны Андреев пережил большой подъем. Он надеялся, что война покончит с сонной обывательской жизнью, с духовным кризисом в Европе и приведет к возрождению отдельных людей и целые нации. В области литературы и театра это возрождение должно было привести, по его мнению, к «воскресению трагического», к освобождению «чувства трагичности жизни» из-под «торжествующей драматизации»<sup>351</sup>

В письме от 27 августа 1914 года он убеждал Немировича-Данченко: «Поверьте мне: Вам теперь надо ставить трагедию (не могу не вмешиваться). Какую хотите, о чем хотите, пусть и совсем не будет похожа на теперешнюю, пусть будет даже «Ромео и Джульетта», — только тем, что оно трагично, оно будет созвучать настоящему, войдет в него, как шпага в ножны»<sup>352</sup>

Однако, из его пьесы «Король, закон и свобода» полнокровной трагедии не получилось, и он отдал ее в Новый драматический театр. К тому же, в октябре 1914 года, когда была закончена пьеса, Андреев почувствовал себя весьма оскорбленным со стороны Художественного театра. Причиной послужило то, что в связи с войной в театре было решено пересмотреть весь старый репертуар и очистить его «от всего, что мало значительно как по форме, так и по содержанию». В результате ни одна из четырех пьес Андреева, поставленных на сцене МХТ, не попала в этот новый репертуарный список.<sup>353</sup>

---

<sup>350</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3147/11.

<sup>351</sup> «В современном театре сейчас торжество драмы, — говорил Андреев. — Драма же есть любимейший род сценического творчества для мещан и обывателей. Ибо выражением их чувствований и переживаний всегда служила драма, полной противоположностью которой является трагедия и высокая комедия. Но современники наши — наша публика — не только не ходят на трагедию, но они боятся трагического» (Ю. Соболев, Леонид Андреев. Встречи и письма, стр. 126—127).

<sup>352</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3147/8.

<sup>353</sup> «Конечно, театр вовсе не был обязан возобновить и ставить мои пьесы — это вопрос чисто технический, но он не должен был так громогласно выкидывать их из репертуара» (Там же, № 3147/10), — писал Андреев 3 октября 1914 года.

Немирович-Данченко в телеграммах и письмах к Андрееву уверял, что это случилось только по недосмотру, что «до сих пор ни у кого не было сомнения» в том, что «Екатерина Ивановна» и «Мысль» «с репертуара не снимались». В одном из писем он объяснял, что не включает в репертуар «Мысль» Андреева, «На дне» Горького и инсценировки по романам Достоевского из-за войны: «Я сейчас не могу дать публике, отдыхающей в Худ<ожественном> т<еатре> от переживаний войны, такие тяжелые впечатления, которые требуют здорового, не утомленного организма»<sup>354</sup>

Но и после такого рода заверений Андреев не успокоился. 28 декабря 1914 года он писал Немировичу-Данченко: «И убеждаюсь я, что в Х<удожественном> т<еатре> кто-то или что-то не любит меня упорно и решительно. Конечно, это не Вы лично, а что-то или кто-то, кого назвать и определить я точно не сумею. Факт тот, что ни продолжительная наша совместная работа, ни те же «Письма» мои о театре, которые будто так ясно установили нашу идейную и художественную близость; ни мое доподлинно и искренне хорошее отношение к театру, заслужившее некоторую благодарность со стороны Совета; ни Ваше за меня стояние — не могут избавить меня от пассажей, подобных настоящему. После всех наших дружеских разговоров, даже толков о совместной работе <...> Х<удожественный> т<еатр> откровенно и — простите! — грубо поворачивается ко мне спиной»<sup>355</sup>

Андрееву казалось, что Художественный театр бессознательно попал под внушение прессы, всячески третирующей его как писателя и драматурга. «Эта злобная и тупая травля, — писал он, — которая растет вместе с моим ростом, отравила ваших актеров, администрацию, даже капельдинеров и швейцаров у подъезда, лишила их понимания действительной ценности моих вещей, заставляет бояться меня, как чумного»<sup>356</sup>

Но в то же время в начале войны Андреев поддержал общую позицию Художественного театра, утверждающую строгую художественность. «Ваше решение создать теперь исключительно художественный строгий репертуар, — отмечал он, — мне кажется для Вашего театра правильным. И это несколько не расходится с тем фактом, что сам я пишу бельгийскую пьесу («Король, закон и свобода» — В. Б.), не могу не отзываться всем моим художественным нутром на происходящее. И если бы вы сами сочиняли для себя пьесы, я и от вас (театра) потребовал бы отзывчивости к великим событиям, но вы, театр, при всем вашем устремлении в эту сторону, не имеете иного голоса, кроме того, каким благоугодно говорить или пищать

<sup>354</sup> Архив Музея МХАТ.

<sup>355</sup> Там же, ф. Н.-Д., № 3147/11.

<sup>356</sup> Там же.

авторам. А известно, какую мерзость художественного запустения дают сейчас патриотические авторы < >.

С другой стороны — *ars longa*, как и служба в церкви, не должна прекращаться и останавливаться; его приостановка, как приостановка биения сердца, грозит опасностью самой жизни. И когда на землю опустилась ночь войны, заря искусства не должна погасать — пусть это будет белая ночь, кусочек дня среди волчьих потемок. Но строг должен быть театр, как весталка, иначе исчезнет смысл служения, добро превратится в ужасное зло»<sup>357</sup>

Через год Андреев отнесся к позиции Художественного театра уже несколько более критически. В статье «Пусть не молчат поэты» он писал: «И когда Художественный театр, к руководителям которого я отношусь с глубоким уважением, через весь сезон тянет бесконечный «Месяц в деревне» или даже Чехова, я отнюдь не восторгаюсь и не думаю, что таким образом он занят истинным служением истинному и вечному искусству. Нет, это лишь невольная дань тому невероятному лозунгу нашей размагниченной интеллигенции, по которому драться еще можно, а думать о войне нельзя»<sup>358</sup>

И все же, несмотря ни на что, отношение Андреева к Художественному театру в целом мало изменилось. И в творчестве своем он по-прежнему продолжал ориентироваться на него, сообразуясь с теми новыми задачами, которые театр выдвинул в начале войны. Совершенно очевидно ориентировался он на Художественный театр и при создании новой трагедии «Самсон в оковах», законченной 17 января 1915 года. Именно поэтому он поспешил ознакомить Немировича-Данченко с общим смыслом нового произведения: «Это большая по размеру и внутреннему значению трагедия, многокрасочная, широкая, подобная «Анатэме». Действуя согласно своему взгляду на новый театр, я дал трагедию на переживаниях, не формальную, а психо-реальную, что было довольно трудно при историчности и экзотичности сюжета. Насколько это удалось, Вы увидите сами. По настроению и мысли вещь подъемная и при отсутствии намека на войну была бы как раз к настоящему серьезному времени»<sup>359</sup>

Кроме того, можно почти с полным основанием утверждать, что Андреев, работая над трагедией, имел в виду определенных артистов Художественного театра в качестве исполнителей главных ролей. Во всяком случае, в роли Самсона он видел Качалова. Предлагая свои соображения относительно того, как «может разойтись пьеса», он писал: «Самого Самсона может

---

<sup>357</sup> Там же, № 3147/12.

<sup>358</sup> Л. Андреев, Пусть не молчат поэты. — «Биржевые ведомости», 1915, № 15158, 15 октября.

<sup>359</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3148/1.

играть только Качалов — лишь его благородие способен очертить образ со всею полнотой и силой, одухотворить его. Необходимую силу Качалов добудет в себе: после Анатэмы я убежден, что Качалов имеет тайные достоинства, средь коих и силу. Он же даст образу и наилучшую внешнюю картинность и убедительность»<sup>360</sup>.

Из писем Андреева начала 1915 года видно, что он почти не сомневался в том, что его трагедия «Самсон в оковах» будет принята Художественным театром. Но вскоре он столкнулся с совершенно непредвиденными обстоятельствами. 15 февраля 1915 года он попросил Немировича-Данченко дать «наивозможно скорый и категорический ответ: возьмет ли Художественный театр пьесу и когда именно поставит»<sup>360а</sup>. В ответ на это письмо Немирович-Данченко послал телеграмму: «Ваш категорический вопрос заставил меня обсудить возможность постановки в будущем сезоне независимо от моего отношения к пьесе. И вот каково положение. Для главной роли на ближайшее время у нас нет исполнителя. Станиславский решительно отказывается от многоактных трагических ролей. Качалов также настаивает не занимать его в подобных ролях, пока не успокоится в охватившей его внутренней актерской работе. Леонидов серьезно заболел и выбыл из строя трагических ролей по крайней мере на год»<sup>361</sup>.

Нежелание Качалова выступить в крупной трагической роли явилось для Андреева полной неожиданностью: ведь роль Самсона он писал специально для него. Кроме того, для него же задумал он трагедию об Агасфере и ряд других трагических ролей. Отказ ведущих артистов лучшего театра от трагических ролей Андреев интерпретировал в широком общественном плане как признак кризиса, омещанивания и всеобщего разложения. Причину он видел «в оскудении трагического, в потере вкуса к большому и важному, в душевной слабости, которая не хочет и не терпит «холодных» высот, а ищет для себя уютных и зелененьких долин. Как бывают моменты, когда живописец-художник не хочет писать ни Христа, ни Дьявола, а судака на тарелке — и в этом искусстве достигает большого совершенства — так и Качалов с современниками от Гамлета спланировал к Чацкому в онучах, приземился, прижизнился»<sup>362</sup>.

---

<sup>360</sup> Там же, № 3148/2. В качестве исполнителя роли Галиала Андреев предлагал Вишневого, в роли Ягаре — Бурджалова. «Художник — хорошо бы Сарьян, — продолжал он. — Вы знаете его? Он умеет дать Восток ярко и без дешевки; только не упростил бы слишком в погоне за стилизацией. И я не знаю еще, каков он как декоратор».

<sup>360а</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3148/3.

<sup>361</sup> Там же, № 254.

<sup>362</sup> Там же, № 3148/4. Андреев был вынужден признать, что его надежды на возрождение высокого трагического искусства в связи с войной не оправдались. Ему казалось, что «воплъ пошлости» во время войны еще уси-

Андреев считал, что общественное разложение оказало пагубное влияние и на Художественный театр, что, «следуя за поганым временем», он «валится в яму душевного спокойствия, культивирует художественную и идейную тишину». Он прямо не винил в этом руководителей МХТ. Напротив, Андреев писал Немировичу-Данченко: «Конечно, это не Вы — то, что происходит. И «Самсона в оковах» отказываетесь ставить не Вы, а вся та сотня незримых воль, что составляет театр и поддерживается тысячами зрительных воль»<sup>363</sup>.

Немировичу-Данченко новая трагедия Андреева, видимо, представлялась интересной и подходящей для Художественного театра, так как он долго не хотел от нее отказываться. Переговоры относительно постановки «Самсона в оковах» между ним и Андреевым продолжались с перерывами весь 1915 год и даже в 1916 году. Весной 1915 года, будучи в Петербурге во время ежегодных гастролей театра, Немирович-Данченко несколько раз встречался с Андреевым и, казалось бы, договорился с ним о постановке трагедии. Он предполагал поставить ее в будущем сезоне третьей пьесой. Но Андреев после некоторых колебаний отказался отдать свою пьесу на этих условиях и даже попросил вернуть рукопись. Он хотел, чтобы его трагедия прошла первой или второй пьесой в сезоне<sup>364</sup>. Немирович-Данченко «отставки не принял» и рукописи не вернул, надеясь, видимо, все же найти возможность осуществить постановку трагедии.

Андреев настаивал на постановке своей трагедии в начале сезона не только по соображениям престижа. Он придавал ей большое значение как «опыту трагедии психологической», продолжающей линию «панпсихизма», линию «Екатерины Ивановны» и «Мысли». И поэтому, по его мнению, «Самсон в око-

---

лился, что, проповедуя «чистую художественность», многие культивируют чистую порнографию. «Да, мы ошиблись, — писал Андреев. — Мы ждали, что война разбудит зверей и приготовились к защите наших человеческих ценностей, а она только расшевелила скотов, двуногих имитаторов человека, которые также в соломинку тянут из чаши искусства. < . > Конечно, придут новые и сметут весь этот мусор метлою. А может разгневанный бог даст нам пятилетнюю войну и спустит шкуру даже с Рябушинского, пронзят страданиями даже подлого интеллигента — тогда прозрят и теперешние, на карачках поползут каяться. Но пока. . . но пока. Трудно жить и глазам больно.

Все это я говорю — именно о «Самсоне в оковах». Куда же — при всех этих ужасных условиях — Качалову играть, а театру ставить. Кому нужно? Кто смотреть пойдет? Где в душе найти необходимую силу, чтобы пойти на такой подъем и даже просто почувствовать Самсона. Ах, если бы он назывался Самсон Ильич и жил в Пятисобачьем с Далилой-Саввишной, и разделявал бы под орех половую проблему при содействии забеглого кобеля — вот тут душа актера встрепенется, как пробудившийся орел, тут и зритель начнет «эмоционировать» (там же).

<sup>363</sup> Там же.

<sup>364</sup> См. там же, № 3148/13.



вах» был необходим Художественному театру. В качестве трагического представления «Самсон в оковах» должен был ответить на насущные запросы эпохи, на требования современности и восполнить в репертуаре МХТ существенный пробел. А в качестве трагедии психологической, он должен был дать сценический материал для продолжения поисков настоящей театральной правды<sup>365</sup>. И Андреев убеждал Немировича-Данченко: «Все-таки по чистой моей совести — скажу, что Х<удожестве>нный, как таковой, должен поставить Самсона; если не поставит, то он будет не таковой. Кто поддержит трагедию, если не Вы и вы? В Самсоне есть «глагол», и необходимо, чтобы он прозвучал среди всей этой распутицы; надо, хотя бы на вершок, подпрыгнуть над интересами Собачьей площадки и Коровьего вала»<sup>366</sup>.

Вопрос о постановке «Самсона в оковах» так и остался открытым. Станиславский, Качалов<sup>367</sup> и Совет МХТ возражали против включения трагедии в репертуар, а Немирович-Данченко на этот раз не особенно настаивал, хотя и продолжал утверждать, что без современных пьес театр утратит свое ведущее положение. По этому поводу между Станиславским и Немировичем-Данченко возникли серьезные разногласия. 11 августа 1916 года Станиславский писал Немировичу-Данченко: «Относительно сезонных пьес и успехов < . > Вы мое мнение знаете. Я считаю это очень невыгодным и для театра и для кассы. Но говорят, что без нового мы будем стары. Может быть. По моему внутреннему чувству, я бы предпочел и Андрееву и Мережковскому (повторяю, не знаю, ни той, ни другой пьесы) «Волшебный корабль» сербского автора (Иосипа Косара — В. Б.). < . > Глубокое убеждение продолжает сидеть во мне. Поставить «Ревизора», «Грозу», «Лес», «Бешеные деньги», Метерлинка, «Преступление и наказание» и прочее старье несравненно выгоднее, чем Мережковского, Андреева и пр. Старье будет идти всегда по 20 раз в год, а новости пройдут по одному году и по 50 раз. На протяжении десяти лет — что выгоднее? Тогда у нас не произошло бы такого банкротства в репертуаре 18-ти лет. Ведь нечего играть после восемнадцатилетней работы. Где

<sup>365</sup> «Самсон в оковах», — писал Андреев, — есть опыт трагедии психологической, и опыт удавшийся. Дух остается на трагической высоте, но из тела не вылезает, слит с ним в единое живое; и чувства даны, как таковые, а не в идее, не в божественно-вневременном отвлечении. Самсон — пророк, который и на двор ходит, и с богом беседует. И здесь метод правды и переживания, т. е. психологический подход, может получить полное для себя торжество, пожалуй, еще небывалое» (Там же, № 3148/7).

<sup>366</sup> Там же, № 3148/6.

<sup>367</sup> «Насколько я чувствую, — писал Станиславский Немировичу-Данченко, — роль Самсона Качалов ненавидит, а пьесу считает никуда не годной и говорит о ней с раздражением и отвращением. Я не имею решительно никакого представления о пьесе и потому не могу сказать ничего. Не читал, не знаю даже содержания» (К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 7, стр. 628).

же Андреевы, Чириковы и проч.? А сколько труда они стоили?»<sup>368</sup>

Конечно, ставить проверенные временем пьесы классического репертуара было спокойнее и выгоднее, но живой театр, как показывает опыт истории, не может долго идти по этому пути: очень скоро он начнет терять зрителя и свое положение. Сегодняшняя выгода завтра может привести к невозвратимым убыткам. Казалось бы, все есть в таком театре: и первоклассная труппа, и серьезный художественный репертуар, и талантливые режиссеры, но его искусство уже не захватывает, не волнует.

Немирович-Данченко не мог согласиться со Станиславским в вопросе об отношении к современному репертуару. Он стал остро ощущать кризисные явления в Художественном театре. В 1915—1916 годах он не раз прямо или косвенно говорил о болезни театра. «Театр болен — это факт,<sup>369</sup> — соглашался он с Андреевым. «Что Художественный театр болен, и очень сильно, в этом нет ни малейшего сомнения»,<sup>370</sup> — писал он 1 апреля 1915 года А. Н. Бенуа.

В создавшейся в театре ситуации Немирович-Данченко не мог отстаивать «Самсона в оковах» и предпочел держаться осторожной выжидательной тактики. Реабилитировать Андреева в самом театре после неудачи с «Мыслью» мог только абсолютный успех новой постановки, но в таком успехе режиссер не был уверен. Трагедия Андреева не представлялась ему совершенной во всех отношениях, он находил в ней типичные андреевские недостатки<sup>371</sup>. Кроме того, он видел в «Самсоне в оковах» «опять вызов публике, бой», что при общем недружелюбном отношении критики и влиятельной части публики к Андрееву могло снова привести к шумному скандалу.

Андрееву казалось, что Немирович-Данченко преувеличивает вызывающий характер «Самсона в оковах». Прямой «вызов публике» сам автор усматривал в другой своей пьесе — «Собачий вальс», которую он также предложил Художественному театру. «Согласен я и с Вами — не с публикой! — что «С<обачий> в<альс>» по самому существу своему и, конечно, по форме — вызывающ. Это правда, тут пахнет порохом и гинденбургом. Не представление, а сражение. Но что «вызывающего» в «Самсоне» — этого я, честное слово, ни с какой точки зрения усмотреть не могу. Самая скромная вещь», — писал Андреев Немировичу-Данченко 20 августа 1916 года. «Допустим одна-

<sup>368</sup> Там же, стр. 629—630.

<sup>369</sup> Архив Музея МХАТ.

<sup>370</sup> Вл. И. Немирович Данченко, Театральное наследие, т. 2, стр. 324.

<sup>371</sup> «И где там заключено то, что Вы называете специально моими недостатками, догадаться не могу», — недоумевал Андреев в письме к Немировичу-Данченко (Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3149/3).

ко, — продолжал он, — что как автор весьма субъективный, я не замечаю просто тех элементов боя и вызова, к<отор>ые в этих пьесах заключены, но они существуют. Пусть так, это возможно. Но почему все-таки не ставить вам пьес, в к<отор>ых бой и вызов? По Вашему письму выходит так, будто вы забываетесь обо мне: довольно я подрался, чего опять лезть! Но мне кажется другое, и не мне нужен бой, а театру, именно театру Вы хотите избавиться от рискованности, шума и треска настоящего боя; и здесь мы снова сталкиваемся. Помните, что еще много лет назад я упрекал Х<удожестве>нный в том, что он «театр душевного спокойствия»? Тогда это было скорее бон мотом или случайностью в театре, а сейчас, судя по Вашим словам, становится принципом»<sup>372</sup> Увлечшись идеей, что Художественному театру необходим «бой», Андреев быстро переработал пьесу «Собачий вальс» и послал ее Немировичу-Данченко. «Для постановки, притом скорой, — написал он при этом 4 сентября 1916 года, — все удобства. Роли крупные и всего их четыре, для призывного возраста только одна. Декорация — грош цена и неделя времени. Все в искусстве театра, игры, в таланте, в человеческой душе. Мрачно? — но мы не куплетисты. Остро, беспокойно, тревожит, раздражает мешанина? — но мы искусство»<sup>373</sup>

Но Немирович-Данченко довольно долго не мог дать никакого определенного ответа. Решение судьбы «Собачьего вальса» затягивалось. Наконец, 29 сентября Андреев попросил поскорее дать ему решительный ответ. В том случае, если Художественный театр не возьмет пьесы, он решил ее вообще не ставить, так как, по его мнению, ни один другой театр не мог бы ее «осилить». «Все это похоже на то, — продолжал он, — что сейчас решается на некоторое время вопрос о моем театральном существовании. Скажу без обиды, но с полной ясностью, что отказ Х<удожественного> театра от постановки «Собачьего вальса» будет и моим отказом от всякой дальнейшей работы в Худ<ожественном> театре. Вместе с «Вальсом» присылайте мне и «Самсона» — им одна дорога»<sup>374</sup>

По инициативе Немировича-Данченко Совет МХТ дважды собирался для обсуждения вопроса о пьесе «Собачий вальс» и об отношении к андреевской драматургии вообще. О результатах этого обсуждения Немирович-Данченко сообщил Андрееву

---

<sup>372</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3149/3.

<sup>373</sup> Там же, № 3149/5. В письме К. И. Чуковскому от 3 сентября 1916 года Андреев сообщал о том, что несмотря на болезнь, переработал и наконец закончил «Собачий вальс», «вещь, около которой поднимется большой собачий вой. Попытаюсь ставить, хотя едва ли найдутся смелые театры и актеры, которые не побоялись бы неизбежного провала» (Собрание К. И. Чуковского).

<sup>374</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3149/8.

в письме от 6 октября 1916 года: «Совет согласился с горячо высказанным предложением Станиславского. Станиславский говорил приблизительно так: «Считаю его (т. е. Вас) самым талантливым современным драматургом. Если бы ему это понадобилось, то мы могли бы послать коллективное уверение за всеми нашими подписями. Если исключить Рабиндраната Тагора, то, кроме Блока, не вижу равных ему талантов нигде и в других странах. Но между нами, т. е. театром и Андреевым, какое-то важное непонимание друг друга, и с его стороны театр не встречает настойчивой и серьезной попытки понять наше артистическое искусство и помочь устранить то, что мешает нам слиться. Театр готов идти навстречу этой попытке как угодно, не только материально, но и на деле. Например, представить в полное его распоряжение (живи он в Москве) ансамбль для его пьесы, чтобы на самой работе артисты и автор пришли к какому-нибудь гармоническому соглашению».

Словом, совет постановил, что Художественный театр готов идти на все, что только в его силах, для того, чтобы утвердить в нем драматурга, талант которого он высоко ценит. Но театр не может и не хочет подделываться, лгать или подчиняться таким Вашим требованиям, как автора, которые враждебны его искусству. Если театр ошибается, чего-то не понимает в Вашем творчестве, то первым шагом к желательному сближению был бы какой-то ряд бесед. Было бы отлично, если бы Вы приехали к нам.

Сейчас театр переживает одну из самых серьезных полос своего существования. Пересматривается все его дело, и как искусство, и как организация. В основу этого пересмотра положено стремление к настоящей правде, искренности, строгости к самому себе. Может быть, никакие беседы и совместная работа ни к чему не приведут; может быть, для Ваших пьес нужна или другая труппа, или полное подчинение артистов автору; может быть, Художественный театр через известное время и сам поймет свою ошибку; может быть, Художественный театр и Вы — два таких различных организма, которые духовно слиться не смогут, но так как может быть и радостное противоположное, то было бы грешно не использовать для этого радостного всех средств»<sup>375</sup>.

Совершенно очевидно, что оценка творчества Андреева — драматурга, если мы вспомним другие высказывания Станиславского, имеет здесь довольно обычный комплиментарный характер, хотя в конце письма и даны заверения «в искренности всего». Однако не приходится сомневаться в том, что суть позиции театра и его отношения к Андрееву в этот период передана вполне объективно.

<sup>375</sup> В. л. И. Немирович Данченко, Театральное наследие, т. 2, стр. 336—337.

В ответ Андреев уже 7 октября послал огромное письмо: «Я просто измучен X<удожестве>нным театром, измучен, как художник. Что я его люблю и уважаю, об этом стыдно было бы распространяться: каждое мое письмо, < . > каждое слово в нем, самое резкое, свидетельство моего исключительного отношения к театру. Мое неизменное, например, решение уйти совсем из X<удожестве>нного есть акт почти самоубийства; и вообще нет у меня других любовниц и возлюбленных. И это не внешнее почтение, которому грош цена: нет, я уважаю самую Вашу работу, Вашу мысль, горение Станиславского, чудесную художественную душу актеров; кривые деревья, вроде «Осенних скрипок», не мешают мне видеть леса. Нисколько не шутя говорю: отказавшись быть автором в X<удожестве>нном, я по-прежнему был бы рад быть его учеником, смотреть на его работу, входить в нее, разыскивать скрытые для глаз профана художественные основания. < . > И вот подумайте, и пусть Ваш совет подумает, как должно переживать мною все то, что творится между нами целые годы и теперь приняло такую резкую форму. Разве я не шел на всякие уступки и ожидания? Но я не понимаю, что от меня требуется, и вижу только, что с каждым годом дело идет у нас все хуже. Почему?»

Да и что может требоваться от меня? — вообще, как можно требовать что-либо от художника — личности с его фатальной неизменностью. Я есть я, и ни Чеховым, ни Шекспиром, ни Сургучевым стать не могу. Вы можете ставить Чехова и Блока, а я могу писать только Андреева и больше никакого. Это не значит, конечно, что я в него влюблен, но я на нем женат нерасторжимо, поймите! И при чем тут мой приезд и наши «беседы», из которых вдобавок может «ничего не выйти».

О чем нам беседовать? Что вы — X<удожестве>нный театр, а я Андреев? Так это и так слишком известно. < . > Или вы надеетесь доказать мне, что хорошо делаете, не ставя «Вальса»? И я заплачу с умилением и скажу: какие художники! Как они верны своему знамени! < . > О чем нам беседовать? Не понимаю, не понимаю. Скажи Вы, что «Соб<ачий> вальс» приемлем, но вот есть такие и такие-то исправимые частности — это уже тема для беседы, это понятно. Но теперь о чем?»<sup>376</sup>

По-своему Андреев был, конечно, прав, так как в письме Немировича-Данченко, действительно не содержалось ни одного слова о пьесе, ни одного конкретного указания на ее недостатки. Тем не менее, Андреев вскоре поехал в Москву на переговоры с Советом МХТ<sup>377</sup> О результатах он написал 23 октября

<sup>376</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3149/9.

<sup>377</sup> В газете «Петроградский листок» было опубликовано сообщение о том, что Андреев поехал в Москву по делам новой газеты «Русская воля». «Попутно Л. Н. Андреев ведет переговоры с Московским Художественным театром по поводу постановок своих старых пьес и новой — «Самсон в

1916 года А. А. Кипену: «Только что вернулся из Москвы, где воевал с Х<удожестве>нным театром и победил его. Для Вас это интересно: «Собачий вальс» (в усовершенствованном виде) пойдет в Х<удожестве>нном. Хорошая вышла пьеса!»<sup>378</sup>

Об этих переговорах Андреева с Советом МХТ вспоминал и Немирович-Данченко: «У нас было в последнее время одно большое заседание с Андреевым. Я помню, я выписал его для того, чтобы поставить наш театральный Совет лицом к лицу с Л. Андреевым, чтобы он и Совет могли на чем-то сойтись, так как рознь была очень большая < >. На этом совещании с необычайной уверенностью Л. Андреев доказывал всем, начиная с Константина Сергеевича и кончая младшим членом Совета, что он любит Художественный театр и понимает его лучше, чем сам Совет. «Я лучше его знаю, я защищаю Художественный театр от вас». И он это действительно умел необычайно ярко доказать. Нужно сказать, что он вообще обладал больше талантом говорить, чем писать»<sup>379</sup>

Работа над постановкой «Собачьего вальса» должна была начаться уже в ноябре при непосредственном участии Андреева. В качестве режиссера предполагалось пригласить А. Санина. По поводу переговоров с Саниным Андреев 7 ноября писал Немировичу-Данченко: «С Саниным два раза виделся, говорили долго, и он, по-видимому, готов танцевать собачек. Показалось мне, что он в чем-то самолюбив и не доверяет Х<удожестве>нному театру. но желает идти на совместную работу»<sup>380</sup>

Однако, работу над пьесой Андреева в Художественном театре так и не начинали. Андреев должен был закончить пьесу «Милые призраки», затем заболел и поэтому просил отсрочить свой приезд в Москву до 15 декабря. Как ни настаивал Санин, Андреев, заваленный газетной работой и часто болевший, не смог приехать ни к этому сроку, ни позже.

Наступил 1917-й год — год революций. Андреев встретил февральские события восторженно<sup>381</sup> Теперь уже он сам про-

оковах». Вопрос об этих постановках пока не решен и выяснится в связи с некоторыми переменами в жизни театра. Отношения Л<еонида> Н<иколаевича> и Художественного театра очень сложны. Урегулируются они на днях» (Леонид Андреев в Москве. — «Петербургский листок», 1916, № 288, 18 октября).

<sup>378</sup> Рукописный отдел ИМЛИ, ф. 27, оп. 2, ед. хр. 15.

<sup>379</sup> Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 7291/1—2.

<sup>380</sup> Там же, № 3149/11.

<sup>381</sup> О настроениях Андреева сразу после Февральской революции можно судить по его письму к Немировичу-Данченко от 14 марта 1917 года, которое он начал словами: «Итак, гражданин — «Савву»-то будем ставить?» «Главное — рыжий Николай в тюрьме, — писал Андреев. — Здорово хорошо! Я нездоров, как клиника, а все же ликую, как Исайя! И в будущем гляжу спокойно и с уверенностью. Главное — верю в народ. Он и никогда не был глуп, а война организовала его и пробудила в нем чувства патриотизма, гражданского долга и ответственности. Было поразительно, как с

сил Немировича-Данченко не ставить «Собачий вальс»<sup>382</sup>, так как эта мрачная пьеса о бессмыслице жизни не отвечала ни его собственным новым настроениям, ни настроениям революционной эпохи. Вместо «Собачьего вальса» он стал предлагать Художественному театру свои некогда запрещенные пьесы. Явно отдавая предпочтение все тому же Художественному театру, он телеграфировал Немировичу-Данченко: «Убедительно прошу, дорогой друг, ответьте телеграммой, что именно из моих запрещенных вещей хотите ставить. Меня осаждают запросами. Новый театр просит «Савву», Малый просит «К звездам». Провинция также. Ваше упорное молчание ставит меня в трудное, нелепое положение»<sup>383</sup>.

После Октябрьской революции Андреев оказался оторванным от Советской России. Его связь с Художественным театром прекратилась. Но через полтора года после смерти писателя Немирович-Данченко, вспоминая о нем, о совместной работе, о разногласиях с ним, говорил: «И я не могу никогда отделаться, как ни люблю близкий мне Художественный театр, который я наполовину сам создал, я никогда не могу отделаться от чувства его (Л. Андреева — В. Б.) какой-то правоты или, вернее и точнее, еще от чувства какой-то вины Художественного театра перед ним. < > Между Художественным театром и Андреевым не было поставлено точки, а было какое-то многоточие, а он, может быть, мог дать театру еще что-нибудь большое. < > Я думаю, что перед памятью Леонида Андреева на Художественном театре лежит грех, который так и остался не ликвидированным. И вот это чувство заставляет меня не мириться, что он умер, может быть, какое-то удовлетворение я найду, если каким-нибудь образом я опять приобщу Художественный театр к его произведениям»<sup>384</sup>

У нас нет, к сожалению, достоверных сведений о том, пытался ли Немирович-Данченко в это время или в последующие годы осуществить постановку какой-либо пьесы Андреева, чтобы вновь «приобщить» его к Художественному театру. Но чрезвычайно показателен сам факт обращения к памяти Андреева в 1921 году Попытка Немировича-Данченко восстановить всю

---

первых часов революции, когда всюду еще валились от выстрелов, по всему народу зашумел клич: «Организуйтесь!» Положительно каждый на свой лад стремится к организации, и ломая правой, левой уже торопливо строит» (Архив Музея МХАТ, ф. Н.-Д., № 3150/2).

<sup>382</sup> Немирович-Данченко вспоминал: «Я видел его (Л. Андреева — В. Б.) в последний раз вскоре после Февральской революции, он просил «Собачий вальс» не ставить. Я ему говорил, что пусть приезжает, пусть ставит, как хочет, чтобы найти общий язык и с помощью артистов найти выход тому громадному пафосу, с которым он говорил о настоящем репертуаре для Художественного театра» (Там же, № 7291/1—2).

<sup>383</sup> Там же, № 3150/3.

<sup>384</sup> Там же, № 7291/1—2.

историю сложных и трудных взаимоотношений с Андреевым и рассказать о ней молодым силам Художественного театра, его чувство «вины», «греха» перед покойным драматургом служат признанием важности многолетней творческой связи с ним.

\*            \*  
\*            \*

Андреев как драматург сформировался под прямым влиянием искусства Художественного театра. Под его непосредственным воздействием совершалась также эволюция театральных взглядов и драматургии Андреева. Драматург воспринял многие творческие идеи Художественного театра, реалистическую и демократическую основу его искусства.

Воздействие, как обычно, не было односторонним: определенный резонанс в Художественном театре вызывали также театральные идеи и пьесы Андреева. Но самый основной вывод, к которому мы приходим в процессе анализа творческого общения драматурга и театра, заключается в том, что переходы и разные этапы в эволюции Андреева и Художественного театра достаточно отчетливо сопряжены, совпадают.

В 1900—1903 годах они близко сходились на позициях реализма и демократизма. Андреев в своих фельетонах защищал и пропагандировал искусство Художественного театра как искусство подлинной правды жизни. Он ценил театр за сценическое воспроизведение правды жизни во всей ее исторической и бытовой конкретности, за энергичную борьбу с театральными штампами, с рутинной, ложью и бессознательной условностью. Наивысшими критериями при оценке спектаклей для него являлись «жизненность», «реальность» происходящего на сцене.

Революционная эпоха 1905—1907 годов ознаменовалась как у Андреева, так и у Художественного театра решительным поворотом от реального воспроизведения жизни к сознательной театральной условности, к поискам новых форм.

Следующий период — 1908—1911 годов — переходный и характеризуется совмещением различных и даже противоположных тенденций. Андреев писал в эти годы — нередко почти одновременно — и бытовые драмы («Дни нашей жизни», «Анфиса»), и символические пьесы («Черные маски», «Океан»). В Художественном театре также наблюдаем разные по стилю и методу постановки: здесь и нежные, «причудливые узоры психологии» в тургеневских спектаклях, и сатирический «Ревизор», решенный в плане бытового реализма, и углубленный психологизм в исследовании трагических метаний и надрывов героев Достоевского, и стремление к искренности и простоте, к «реализму, отточенному до символов» в «Анатэме», и символика «Miserere» и «Гамлет» в условных крэговских ширмах.



В 1912—1913 годах на первый план выдвигаются поиски настоящей психологической правды сценических переживаний.

Эта схема, как и всякая схема, обобщает лишь самые основные тенденции развития и не способна вместить всего богатства и многообразия идейно-творческих устремлений ни Андреева, ни, тем более, Художественного театра как коллективного творца. В заключение остается добавить лишь то, что творческая эволюция Андреева и Художественного театра в самых общих чертах совпадает с основной линией развития русского реалистического и демократического искусства начала XX века.

## ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

### ОБ ОТНОШЕНИИ ПЕРЕДОВОЙ РУССКОЙ ОБЩЕСТВЕННОСТИ ТАРТУ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВВ. К «РУСИФИКАЦИИ» И ОСОБОМУ ОСТЗЕЙСКОМУ РЕЖИМУ

С. Г. Исаков

Отношение передового русского общества к так называемому остзейскому вопросу, к положению в Прибалтике, к той внутренней борьбе, которая имела место в крае в XIX — начале XX вв., всегда было достаточно сложным и порою даже противоречивым.

Передовая русская общественность XIX в. обычно отрицательно относилась к остзейцам, местным немецким баронам и бюргерам, захватившим в свои руки всю власть в крае и жестоко угнетавшим эстонских и латышских крестьян, к установленному ими особому остзейскому режиму. Вместе с тем передовая русская интеллигенция неизменно сочувствовала эстонцам и латышам. Но это сочувствие, однако, носило весьма абстрактный, общий характер: непосредственно с положением в крае мало кто из русских был знаком, а прямых контактов с коренным населением Прибалтики у передовых деятелей русской общественности длительное время не было.

Политика русификации, требования которой впервые стали громко раздаваться во второй половине 1860-х гг. и к которой царизм приступил в 1880-е гг., значительно усложнила дело. Если для А. И. Герцена, Н. П. Огарева и Н. Г. Чернышевского вопрос стоял относительно просто: обличение остзейцев и выражение сочувствия к угнетенным ими эстонцам и латышам, то уже для передовых русских публицистов конца 1860-х гг. — Н. В. Шелгунова, В. В. Берви-Флеровского и др. — вопрос о положении в Прибалтике представлялся несравненно более сложным. Ни в коей мере не отказываясь от выражения сочувствия к угнетенным народам Прибалтики и искренне желая им помочь, передовые русские публицисты вместе с тем отказываются от прямолинейного осуждения всего немецкого в крае, поскольку такого рода обличения реально означали бы поддержку реакционной политики русификации Прибалтики, обрусения эстонцев и латышей.

Порою в высказываниях прогрессивных русских публицистов в этих условиях звучит даже, на первый взгляд, парадоксальная нотка: в их представлении преследуемыми и угнетаемыми царским самодержавием оказываются не только эстонцы и латыши, но и остзейские немцы. В этом нашло выражение сложное отношение передовой русской общественности к положению в Прибалтике, к политике русификации, проводившейся царизмом, основным врагом прогрессивных элементов России, борьба с которым была в центре их внимания. В этом сказалось и нежелание передовых слоев русской общественности солидаризироваться с либеральными и правыми (в первую очередь, катковскими и славянофильскими) кругами, которые, на словах также выражая сочувствие эстонцам и латышам, резко выступали против немецких баронов, против особого остзейского режима, против

засилья немецкого элемента в Прибалтике, — за русификацию края, за обрусение коренного населения.<sup>1</sup>

В результате устанавливается весьма противоречивый взгляд представителей передовых слоев русской общественности конца XIX в. на прибалтийские дела, который схематически можно было бы свести к трем основным моментам (хотя на самом деле этот комплекс воззрений был сложнее): 1) сочувствие коренному населению края; 2) отрицательное отношение к русификации; 3) отрицательное отношение к верхушке немецкого общества в Прибалтике, к особому остзейскому режиму, при неизменном выражении уважения к немецкой культуре вообще и стремлении занять нейтральную, беспристрастную позицию в конфликте «центральные власти Российской империи — остзейцы», дабы не «запятнать» себя связью с царизмом, единением с правыми и либеральными кругами.

Такого рода комплекс воззрений на положение в Прибалтике можно иногда заметить даже у далеко не самых левых представителей русской общественности, как, например, у Н. С. Лескова, быть может, лучше других осведомленного в прибалтийских делах. В своих произведениях он выражает искреннее сочувствие к тяжелой доле эстонцев [«Культ прокаженных (Кустарные курорты на Эзеле)», газ. «Новое время», 31. VIII 1888, № 4492], с симпатией рисует их тягу к просвещению, искусственно сдерживаемую реакционной политикой Александра III («Темнеющий берег»); писатель язвительно издевается и над остзейцами («Законные вреды», «Подмен виновных. Случай из остзейской юрисдикции», «Кольванский муж» и др.), хотя и не забывает подчеркнуть свое уважение к немецкой культуре и к немцам вообще,<sup>2</sup> и над русификаторами (вспомним карикатурный образ «русификатора» Ефима в рассказе «Загон»).

Но все же большинство русских судило о положении в Прибалтике из «прекрасного далека», не зная близко конкретной обстановки в крае, поэтому их суждения носят несколько умозрительный, «общетеоретический» характер. В ином положении оказывались русские, непосредственно проживавшие в Эстонии (или Латвии).

Русское население Эстонии, большей частью пришлое («коренных» русских в Эстонии, если не считать причудских старообрядцев, практически почти не было), далеко не было однородным. Среди них были чиновники, приехавшие сюда осуществлять на практике русификацию. Нередко это были беспринципные дельцы, которых Прибалтика привлекала возможностью сделать быструю карьеру, преуспеть за счет особой обстановки в крае. Это были реакционно настроенные люди, с пренебрежением смотревшие на коренное население. К этому типу иногда относились и деятели на ниве народного просвещения, приехавшие в Эстонию после перевода школ на русский язык преподавания. В связи с русификацией Тартуского университета в 1889—1893 гг. немецкий состав профессуры стал заменяться русским. К сожалению,

<sup>1</sup> См. об этом: С. Г. Исаков, Остзейский вопрос в русской печати 1860-х годов, Уч. зап. Тартуского гос. университета, вып. 107. Тарту, 1961, стр. 164—170.

<sup>2</sup> В этом смысле характерен следующий эпизод. После опубликования в 1886 г. в газ. «Новое время» направленной против остзейцев статьи «Одичалые мореплаватели», вызвавшей возмущенные отклики в прибалтийской немецкой прессе, писатель получил анонимное письмо, в котором ему инкриминировалась ненависть к немцам. Н. С. Лесков ответил на эти обвинения новой статьей «Еще об одичалых мореходцах» («Новое время», 24. IX 1886, № 3897), в которой писал: «Угрожающее письмо глупо связывает дело «рижских капитанов» с «немецкой нацией», которую будто бы я «ненавижу». Это вздор. Рижских капитанов я имею право и основание считать за людей грубых и малообразованных и думаю, что их отвратительное своеволие над пассажирами надо ограничить законными правилами; а немецкую национальность я уважаю, как культурную национальность, давшую миру людей превосходного ума и талантов».

и среди русских преподавателей университета порою встречались подобные профессора-чиновники, далекие от науки.

«Ведь если бы Вы только знали и видели, — писал М. М. Лисицын<sup>3</sup> 1. IX (?) 1891 г. редактору-издателю таллинской газеты «Кольвань» М. М. Ляшенко, — как разные пройдохи, карьеристы и плуты делают здесь, прикрываясь флагом обрусения и русофильства, свои делишки; если бы видели, какие туницы и бездарности наплывают сюда в качестве обрусителей срамить русское зная и имя; вот для таких-то господ необходим бич сатиры и смеха, вот таких-то (простите за выражение) каналов и следует хлестать и хлестать беспощадно, выставляя на общий позор. Есть они, есть эти «господа ташкентцы» здесь среди нас, и не только есть, но нарождается их племя здесь в ужасающем количестве. Есть они, конечно, и в немецком обществе».<sup>4</sup>

В другом письме М. М. Лисицын уточнял, кого он имеет в виду: «А Ваши излюбленные чины Мин<истерства> Нар<одного> Просв<ещения>. душащие и забивающие все, что не покоряется их влиянию или не хочет признавать их авторитета и величия?! А чины судебного ведомства, ругающие простой народ скотами, кричащие на него в камерах своих и баши-бузукствующие в волосях из-за того, что им мало-де почестей оказывают!!.. Поглядите Вы, наконец, на ученую корпорацию. Я готов с Вами пари держать, что в прошлом году, присылая сюда молодых ученых, кто-то в Мин<истерстве> Нар<одного> Просв<ещения> сыграл злую шутку (и это в руку врагам русского дела в крае!), предоставив кафедры таким неопытным и не талантливым людям, как присланные в прошлом году доценты».<sup>5</sup>

Значительное число русских в Эстонии составляли военные со своими семьями. Они далеко не были единой корпорацией. Среди них (особенно среди морского офицерства), по-видимому, были и прогрессивно мыслящие люди. К сожалению, об их настроениях, об их взглядах мы почти ничего не знаем.

Но, без сомнения, ведущей прогрессивной силой русской общественности в Эстонии в конце XIX — начале XX вв. было тартуское русское студенчество. Именно это студенчество до революции 1905 г. было основным расадником революционного движения в Эстонии; в его среде (как, впрочем, и в среде польских и латышских студентов) ранее всего стали распространяться идеи марксизма. Этому способствовал специфический состав русского тартуского студенчества: до русификации университета оно в своем подавляющем большинстве состояло из студентов, исключенных из других университетов за участие в «беспорядках» и волнениях, зачастую из людей, побывавших «в местах не столь отдаленных». После же перехода университета на русский язык преподавания сюда хлынул поток семинаристов (их в другие университеты, за исключением Томского и Варшавского, не принимали), выходцев из самых низших, бедных слоев населения, демократически настроенных, составлявших в своей массе благодатную почву для распространения революционных марксистских идей. Именно они превратили

---

<sup>3</sup> Михаил Михайлович Лисицын (1862—1913) — местный русский общественный деятель. Учился в Ветеринарном институте, позже работал библиотекарем в русской библиотеке-читальне и редактировал первую русскую газету в Тарту «Дерптский листок»; принимал активное участие в общественной жизни города. М. М. Лисицын много писал: он автор книги «Город студентов. Бытовые картинки старого Дерпта» (1891), ряда рассказов из эстонской жизни, публиковавшихся в русских журналах и газетах, воспоминаний «Десять лет в Прибалтийском крае» (1904). М. М. Лисицын переписывался с Н. С. Лесковым и Л. Н. Толстым, был в гостях у последнего.

<sup>4</sup> Государственный Исторический Музей в Москве. Отдел рукописей, ф. 450, ед. хр. 870, л. 157 об.

<sup>5</sup> Там же, лл. 148 об. — 146 (нумерация листов спутана).

до тех пор «спокойный», не знавший студенческих волнений Дерптский (Юрьевский) университет в один из крупнейших очагов революционного движения в Прибалтике.

Очень интересно отношение передового тартуского студенчества к остзейцам и местным порядкам, с одной стороны, и к политике русификации Прибалтики, — с другой.

В какой-то мере мы можем его прояснить по дошедшим до нас воспоминаниям и полумемуарным произведениям очеркового типа бывших студентов Тартуского университета и Ветеринарного института, в первую очередь по превосходным мемуарам Е. Дегена<sup>6</sup> и В. В. Вересаева.

В их воззрениях на прибалтийские дела, на университетскую жизнь как частицу особого остзейского режима, сквозит уже знакомый нам круг представлений. С одной стороны, негативное отношение к остзейцам, проявляющееся прежде всего в отрицании корпоративного строя жизни тартуского немецкого студенчества, который мемуаристы вполне справедливо рассматривают как составную часть, как закономерное порождение существующего в Прибалтике порядка с резким делением на привилегированные немецкие сословия и на бесправную, угнетенную массу коренного населения. «Весь дух немецкого буршеншафта был для нас чудовищно чужд», — пишет В. В. Вересаев.<sup>7</sup>

Причем эта критика корпораций и корпоративного студенчества ни в коей мере не шла под флагом русификации, наоборот, она ведется с демократических позиций: для мемуаристов противопоставление русского студенчества и немецких корпорантов из остзейцев — это, в сущности, противопоставление бедных и богатых, низов и верхов.<sup>8</sup> «Действительно, нам были чужды многие черты их характера, — пишет о немецких студентах Е. Деген, — нам казались смешными и иногда дикими некоторые особенности их корпоративного быта, но непосредственного злого чувства ни ко всей массе, ни к каждому отдельно индивидууму мы не питали, тогда как к себе мы именно чувствовали такую слепую вражду, без внимания к личным качествам каждого. В нас ненавидели прежде всего представителей тсго начала, которое грозило нивелировкой местных особенностей, хотя не надо было бы особенно напрягать внимание, чтобы увидеть, что русские студенты менее всего причастны были к местной политике и ни в чем не проявляли своих завоевательских appetitов. Надо думать, что национальная вражда в значительной степени питалась классовыми различиями: немецкая молодежь в Дерпте, как и повсюду в Германии, сохраняла крепкую связь, материальную, культурную и идейную, со своей природной средой, т. е. с земельною

---

<sup>6</sup> Евгений Викторович Деген — критик и публицист. Учился в Тартуском университете в 1890—1893 гг. Автор «Воспоминаний дерптского студента» («Мир божий», 1902, № 3).

<sup>7</sup> В. Вересаев, Собр. соч. в 5 тт., т. 5, М., Изд. «Правда», 1961, стр. 303.

<sup>8</sup> Впрочем, надо заметить (в этом, кстати, опять же проявляется сложность прибалтийской обстановки), что иногда мы встречаемся с фактом поддержки русификации, так сказать, с демократических позиций: русификация — это средство уничтожения особых привилегий немецких баронов и бюргеров, это установление некоего равенства в Прибалтике — уравнивания в правах немцев, русских и эстонцев. Такое причудливое сочетание критики остзейцев и особого остзейского режима с демократических позиций — с поддержкой русификации мы, например, в известной мере встречаем в книгах П. Красовского (псевдоним П. И. Кречетова) «Родной край. Очерки, заметки и наброски» (Рига, 1902), «Очерки юрьевского студента» (Рига, 1902), «Юрьев и Юрьевский университет. Очерки, заметки и воспоминания юрьевского студента» (Рига, 1904), в значительной степени дублирующих друг друга.

аристократней и городской солидной буржуазией, тогда как русские студенты, тоже как везде в России, были разночинцы по происхождению и демократы по настроению и по материальному положению.»<sup>9</sup>

В то же время эта критика особого остзейского режима и связанного с ним корпоративного образа жизни немецких студентов, как правило, не переносится на национальную почву вообще, не превращается в отрицание всего немецкого. Наоборот, мемуаристы всячески демонстрируют свое уважение к немецкой науке и культуре, к немецким профессорам, преподававшим в старом — Дерптском — университете. Отсюда и яркие, с сочувствием выписанные образы немецких профессоров: Аугуста Раубера, Рихарда Тома, Рудольфа Коберта и других — в воспоминаниях В. Вересаева. Отсюда и очень сочувственная обрисовка старых университетских порядков и его руководства у Е. Дегена, подчеркнутое противопоставление у него старой немецкой профессуры новой «русификаторской», хотя, как отмечают все мемуаристы, среди новых русских преподавателей были и действительно крупные ученые.

«Мы, русские студенты, не сквозь розовые очки смотрели на порядки старого немецкого режима; ни аристократические аграрии, ни городское мещанство не внушали нам особенных симпатий, — пишет Е. Деген. — Но вместе с тем мы лучше всех умели ценить хорошие стороны местной культуры.»<sup>10</sup> И далее: «Но возвращаюсь к отношению русских студентов к балтийскому вопросу. Мы были так далеки от немцев, между нами и ими было столько принципиальных и бытовых отличий, что как-нибудь активно проявлять свое сочувствие и несочувствие мы не могли и не хотели <...> Но зато безусловно обязательным считался и сделался уже традицией в нашей среде самый корректный нейтралитет, при полном уважении к немецкому языку и местному патриотическому чувству.»<sup>11</sup>

Во всем этом сказывается и другой отличный момент в оценке мемуаристами местной обстановки — их отрицательное отношение к русификации, нежелание ни в какой степени связывать себя с реакционной политикой царизма. Это отрешивание от русификации и русификаторов явственно ощущается в мемуарах Е. Дегена и В. Вересаева, отражающих подлинные настроения и взгляды демократического тартуского русского студенчества конца 1880-х — начала 1890-х гг. Особенно ярко оно проявляется и в тех и в других мемуарах в обрисовке типичного русификатора профессора С. М. Васильева.<sup>12</sup> Не менее характерно и описанное Е. Дегеном отношение передового русского студенчества к тем немногочисленным представителям своей среды, которые поддерживали русификацию.

Показательная деталь, раскрывающая враждебное отношение передового русского студенчества Тарту к русификации. Одним из очень характерных, хотя и чисто внешних проявлений русификации в Эстонии было перенесение Дерпта в Юрьев. Казалось бы, русские студенты должны были сочувствовать или, по крайней мере, спокойно-нейтрально отнестись к возвращению городу его старинного русского названия. Но в действительности эта мера вызвала возмущение русского студенчества. Е. Деген приводит типичный случай: какое негодование в студенческой компании вызвал тост, поднятый одним студентом «за новый Юрьев», и какое бурное обсуждение последовало за этим.<sup>13</sup> Когда в конце 1890-х гг. был создан орган, руководивший

<sup>9</sup> Е. Деген, Воспоминания дерптского студента (Из недавнего прошлого). — «Мир божий», 1902, март, стр. 91.

<sup>10</sup> Там же, стр. 98.

<sup>11</sup> Там же, стр. 99. Ср. двойственную оценку корпоративных порядков и старого немецкого университета в книге: М. Лаврецкий [М. М. Лисицын], Город студентов. Бытовые зарисовки старого Дерпта, Ревель, 1891.

<sup>12</sup> См.: В. Вересаев, ук. соч., стр. 338—339; Е. Деген, ук. соч., стр. 101—102.

<sup>13</sup> См.: Е. Деген, ук. соч., стр. 99.

студенческим движением в Тарту, то он принципиально получил название «Союзного Совета Дерптских объединенных землячеств и организаций». И всевозможные студенческие общества, даже вновь создаваемые, упорно продолжали именоваться «дерптскими».

Такую позицию передового русского студенчества Тарту, безусловно, надо охарактеризовать как прогрессивную. Однако в этой позиции был один странный, на первый взгляд, момент: в ней почти вовсе не затрагивался вопрос об эстонцах; в той сложной борьбе между русской царизмом и немцами, за которой пристально следила передовая русская общественность, место эстонцев фактически игнорировалось. Об эстонцах почти ничего не пишут цитированные нами выше мемуаристы. Это не случайно. К сожалению, передовая русская общественность Эстонии конца XIX в. так и не сумела установить сколько-нибудь прочных связей с эстонским обществом. Это особенно относится к русским студентам, которые стояли очень далеко от тартуской эстонской общественности и варились, по их самопризнаниям, «в своем собственном соку». Конечно, кое-какие контакты между отдельными представителями прогрессивной русской общественности и эстонскими деятелями имели место. Здесь можно было бы напомнить о ряде общеизвестных фактов, хотя бы о контактах Э. Вильде с латышскими и русскими студентами. Но все же в целом они носили эпизодический характер.

Русские зачастую плохо знали эстонскую обстановку, общественные проблемы, волновавшие эстонцев, ход развития эстонской культуры. Они теоретически, конечно, понимали, что политика русификации направлена не только против немцев, но и против эстонцев, что эта политика мешает культурному развитию эстонской нации, но, однако, занятые, в первую очередь, внутри-русскими проблемами, практически не уделяли сколько-нибудь значительного внимания коренным жителям той страны, где они жили.

Как это ни странно, реакционная прослойка русских в Эстонии, пожалуй, больше интересовалась «эстонским вопросом», хотя ее «интерес» носил достаточно своеобразный характер. Русские власти Прибалтики и местное русское чиновничество повседневно сталкивалось с эстонцами и рано почувствовало опасность национального развития эстонцев, роста их самосознания для царской России, для политики русификации. Поэтому и в их, если так можно выразиться, — «теоретических построениях», и в их практической деятельности «эстонский вопрос», эстонцы занимали важное место. Но в общем-то для этой прослойки русского населения, в особенности же для властей, «эстонский вопрос» чаще всего сводился к тому, как бы окончательно русифицировать край, добиться обрусения и перехода в православие коренного населения, превратить остзейские губернии в чисто русские.

Положение начинает меняться в самые последние годы XIX — в начале XX вв. Именно в эти годы впервые предпринимаются попытки установить более тесные связи между представителями передовой русской общественности и эстонской интеллигенции. В частности, передовое гартуское русское студенчество начинает учитывать эстонский аспект в своей борьбе с самодержавием, начинает проявлять более живой интерес к жизни эстонцев, к их внутренним проблемам, к развитию эстонской национальной культуры. Передовые слои русской общественности, быть может, впервые столь отчетливо осознают те колоссальные отрицательные последствия, которые имела политика русификации для эстонцев. Делаются первые попытки обращения к эстонцам с призывом к совместной борьбе. В этом смысле большой интерес представляют две печатаемые ниже листовки-прокламации, вышедшие из среды прогрессивного русского студенчества.

Им предшествовали следующие события. Русификация внесла разброд в ряды деятелей эстонского национального движения. На некоторое время все сколько-нибудь крупные национальные мероприятия в Эстонии прекращаются. Но в самом конце XIX — начале XX вв., в связи с общерусским революционным подъемом, заметно некоторое оживление и в эстонских кругах, причем даже буржуазных. Одним из проявлений этого оживления была организация в декабре 1902 г. в тартуских обществах «Карскусэ Сьбер» («Друг

трезвости») и «Таара» вечеров в честь 60-летия со дня рождения замечательной эстонской поэтессы Л. Койдула и в январе 1903 г. — вечера в обществе «Ванемуйне» в связи с 60-летием со дня рождения эстонского поэта и языковеда М. Веске.<sup>14</sup> Эти мероприятия хотя и были организованы мелкобуржуазными кругами Тарту, но в условиях жестокой реакции тех дней приобрели характер национальной демонстрации и привлекли к себе внимание властей и полиции,<sup>15</sup> тем более, что в них активно участвовала и учащаяся молодежь. Началось расследование этого дела губернскими властями, закончившееся репрессиями против его участников: ряд учителей был уволен со службы, наказаны были и ученики, принимавшие участие в вечерах, и т. д.<sup>16</sup>

Эти события взволновали эстонское тартуское общество. На них откликнулось и передовое русское студенчество, возглавлявшееся Союзным Советом Дерптских объединенных землячеств и организаций. Совет решил обратиться с воззванием к эстонской общественности. 4 марта 1903 г., вскоре после расследования властями дела об эстонских вечерах, в Тарту были распространены гектографированные воззвания следующего содержания.

#### «Товарищи эсты.

Недавно у нас в городе произошла возмутительная история: до чуткого слуха учебного начальства дошла весть о собраниях свободного характера, происходящих в местн<ых> эстон<ских> обществах; на этих собраниях была и учащаяся молодежь. И вот по донесению местных педагогов из Риги приезжает окружной инспектор, к<ото>рый вместе с этими ревнителями просвещения начинает делать у учащихся обыск, как подобает истому жандарму. В результате один реалист уволен, других постигла тяжкая кара и они висят на волоске от исключения, а в довершение всего, собрания в местн<ых> эст<онских> обществах, объединявшие здешнюю передовую интеллигенцию, запрещены. Запрещены официально народные чтения. Это надругательство над лучшими чел<овеческими> чувствами, это насилие над свободой мысли и слова — не есть, конечно, исключительный случай, это лишь частное п<р>оявление того страшного произвола, к<ото>рый царит в России, к<ото>рый все давит и все гнетет. В самодержавной России все это в порядке вещей: здесь нет ничего невозможного. Товарищи, присмотримся в настоящее положение дел, и сама русская действительн<ость> даст ответ на наш вопрос: что делать нам, куда нам идти. Кровавые события последнего времени красноречивее всяких слов рисуют нам положение России, отданной на произвол штыков и нагаек. Самодержавие, почуствовав шаткость своих устоев, основанных на вопиющей несправедливости, всеми силами стремилось удержать за собою свое положение, хотя <бы> путем массового убийства всех недовольных собой, если они открыто заявляют о своем недовольстве. Какое дело ему до того, что бедный бесправный народ изнемогает под бременем налогов и повинностей: оно не старается и не может устранить главных причин, обрекающей <!> Россию на периодические голодовки и связанные с ними повальные болезни потому, что эта главная причина оно само: преднамеренно держит оно народ в невежестве, всеми силами стремится недопускать луча света в эту темную массу, потому что первый луч света указал бы народу, кто его истинные враги, с кем ему надо бороться. Всем известно, с какой трудностью сопряжено у нас открытие школ, каким преследован<иям> подвергаются народные учителя, осмеливающиеся учить народ сверх программы, предначертанной представителями мракобесия. Самодержавие, чтобы отвести законное недовольство народа против него

<sup>14</sup> См. об этом в кн.: Friedebert Tuglas. Mälestused, Tln., ERK, 1960, lk. 115—119.

<sup>15</sup> См. подробные полицейские рапорты об этих вечерах, ЦГИА ЭССР, ф. 325, оп. 1, ед. хр. 1009, лл. 65—70 об.

<sup>16</sup> См. об этом: Fr. Tuglas, Mälestused, lk. 119—123.



в русло национальной вражды, натравляет одну национальность на другую. Несмотря на свое лживое обещание терпимости, оно стремится подавить у инородцев (в оригинале ошибочно «иногородцев» — С. И.) всякий дух национальн<ого> самосознания: у трудолюбивых и честных финнов оно отнимает конституцию, и, когда они осмеливаются поднять голос за свои поправные права, без всякого стеснения старается заглушить его при помощи своих обычных средств — нагаек и штыков, оно русифицирует Польшу, Прибалтийский край, преследует сектантов и всех непринадлежащих господствующей религии — и все это будто бы во имя интересов русского народа и православия. Все свободные и неизломанные силы должны восстать против самодержавного произвола, все мы должны соединиться для общей борьбы, и свержение самодерж<авия> должно быть ближайшей задачей всякой нации: только падение произвола даст простор самобытному развитию национальных сил. Соединимся же, братья, для общей борьбы. Неужели возможно терпеливо смотреть на эти беззакония, совершающиеся перед нашими глазами. Неужели нам можно остаться безучастными зрителями того, как сотни тысяч людей, в к<ото>рых чувство человеческ<ого> достоинства не погасло и к<ото>рые осмеливаются поднять голос за права человека и гражданина, без всякого суда отдаются в руки жандармов, царским опричникам. Товарищи, неужели мы не будем бороться за приобретение самых священн<ых> прав человека: свободы слова и мысли, свободы личности. Нет, товарищи, мы должны бороться за эти права и будем бороться. Так выведите же, товарищи, и эстский народ на путь широкой борьбы, и пусть тот протестующий голос, к<ото>рый грозно раздается и в Финляндии, и на Урале, и даже в самых глухих углах России, найдет живой отклик в эстском народе. Соединимся дружно, товарищи, выставим на своем боевом знамени: Да здравствует свобода! Долой самодержавие <!>

С<оюзный> С<овет> Дерптских объединенных землячеств и организаций.»<sup>17</sup>

Любопытно, что воззвание «Товарищи эсты» было найдено жандармами при обыске в квартире члена Союзного совета студента Ветеринарного института Алексея Климова вместе с гектографированным листком «Программа деятельности Союзного Совета Дерптских объединенных землячеств и организаций». В последнем отмечалось, что целью Союзного совета является революционизирование студентов, рабочих и других классов населения посредством организованной пропаганды и агитации с тем, чтобы подготовить борьбу с самодержавием.

«Принимая на себя роль руководителя местного революционного студенческого движения, «С<оюзный> Совет» ставит первой задачей организовать усиленную пропаганду среди всех местных студентов и рабочих, а также среди учащихся местных учебных заведений. Для осуществления этой задачи С<оюзный> С<овет> признает целесообразным: приобретать и распространять нелегальную литературу, следить за нашей внутренней жизнью и по поводу важнейших фактов, отражающих в себе недостатки существующего политического режима, выпускать прокламации. Выпускать прокламации специально для местных рабочих на эстонском, немецком и русском языках. — Организовать по возможности тайные кружки для устной пропаганды среди местных рабочих. Считаю уличные демонстрации могучим средством для революционизирования массы, С<оюзный> С<овет> будет принимать от себя все зависящие меры, чтобы привлекать студентов и учащихся на устраиваемые в важнейших случаях демонстрации.»<sup>18</sup> Как видим, программа действий центрального органа тартуского студенчества уже рассчитана на участие коренного населения края в революционной борьбе.

С этого времени призывы передового русского тартуского студенчества к эстонскому обществу становятся обычным явлением. В ноябре 1903 г. Союзный Совет Дерптских объединенных землячеств и организаций вновь

<sup>17</sup> ЦГИА ЭССР, ф. 325, оп. 1, ед. хр. 1009, лл. 95—96.

<sup>18</sup> ЦГИА ЭССР, ф. 296, оп. 102, 1903 г., ед. хр. 18, лл. 34 об. — 35.

обратился к «образованным эстам» (так называется прокламация, выпущенная Советом). В этой прокламации вначале разъясняются цели и задачи студенческого движения, причем обосновывается переход от требований лишь академической свободы к требованиям политической борьбы; только таким образом, в совместной борьбе, в союзе с другими недовольными элементами общества, может быть достигнута свобода.

«Недовольство распространилось во всех слоях общества, даже среди войска, оно возрастает. Правительство само увеличивает число своих врагов. Недавно ограбило оно армян, отняло от них 30 000 000 рублей и этим дало начало бунтам и революционной борьбе. Правительство наложило свою тяжелую лапу на ваших родных — тихих и образованных финнов, и они все более и более начинают принимать участие в совместной борьбе. Чтоб уменьшить силу бунтующих, правительство старается вызвать борьбу между народами и тем увеличить недовольство между ними. Оно с этой целью устраивает еврейские погромы, разбой и грабежи (в Кишиневе и Гомеле). Но от этого злоба евреев против правительства только возрастает. И на вас, эстов, правительство точит зуб, и вас будет оно больше давить. Школы у вас — поля русификации, общества не могут исполнять своих обязанностей (речи, даже декламации, воспрещены, равно конгрессы и разные более значительные предприятия). История, а равно сочинения, в виду разных важных вопросов, касающихся народа, заставлены молчать. Да, для всех народов главным условием их развития надо признать падение русского правительства. Все народы должны по возможности помогать, чтоб скорее настала эта минута. Вы, товарищи, ведете борьбу с немецкими баронами и фоннами <так!> против их самовластия, эти господа, которые в прежние времена над вами властвовали, теперь сами по себе не так страшны, на их стороне стоит правительство и поддерживает их, потому, что оно уважает их. Товарищи, необходимо уничтожить основы, тогда исчезают сами по себе последствия. Во всей России заняло место могучее волнение народа, только вы остались до сих пор безучастными в борьбе. Ваши соседи латыши давно соединились с грозным движением, и это движение растет и углубляется удивительно быстро. Товарищи, сделайте по их примеру. Утверждайте среди учащейся молодежи общества или союзы с научною целью, организуйте рабочие общества, улучшайте их положение в образовательном отношении, переводите и распространяйте среди народа свободную литературу. Примитесь только смело за работу, мы вам поможем. Поторопитесь, жизнь не будет ждать.

Дерпт. Ноябрь 1903 г.

Союзный Совет Дерптских объединенных землячеств и организаций.»<sup>19</sup>

В годы революции 1905—1907 гг. окончательно был установлен реальный союз передовой русской общественности Эстонии и эстонцев. Вопрос об отношении к эстонцам, к их национальным устремлениям, был, так сказать, решен практически. Однако оставался вопрос об отношении к местным немцам. Немецкие студенты-корпоранты неизменно выступали против студенческого движения в Тарту, активно противодействовали студенческим волнениям и забастовкам. Естественно, отношение к ним со стороны передового русского студенчества было резко отрицательным. Общеизвестна та постыдная, возмутительная роль, которую сыграли немецкие бароны в кровавом подавлении революции 1905 г. в Эстонии. Понятно, что эти факты могли только усугубить отрицательное отношение передового русского студенчества, как и вообще передовой русской общественности в Эстонии, к остзейцам, к доживавшему свои последние дни особому остзейскому режиму.

Но, вместе с тем, еще раз надо подчеркнуть, что это отрицательное отношение передовой русской общественности Эстонии к остзейцам почти никогда не перерастало в шовинизм. Свидетельством этого может служить гектографированная прокламация периода I Мировой войны, распространявшаяся в Тарту передовыми русскими студентами.

<sup>19</sup> ЦГИА ЭССР, ф. 402, оп. 7, ед. хр. 373, лл. 199 об. — 200.

«Товарищи! Война вызвала громадное напряжение народных сил и явила миру акты самопожертвования и героизма. Но вместе с ней пробудились самые дикие человеческие чувства — зоологический национализм, ненависть ко всем представителям воюющих с нами наций. Взлеянная темными инстинктами толпы, началась беззастенчивая травля немцев — мирных граждан России. Культивирование национальной ненависти не замедлило дать свои плоды: эксцессы в Петрограде, погром в Москве, по достоинству оцененные лучшей частью русского общества. — И у нас, в Юрьеве, группа студентов, разжигая шовинистические настроения толпы, подняла травлю против немцев вообще и корпорантов в частности. Пение гимна во время манифестации соединили с погромными призывами. — Товарищи! Корпорации объединяют собой самый отсталый, политически несознательный слой юрьевского студенчества. Корпорации всегда являлись надежным оплотом реакции. Им, представителям командующих классов, реакционные элементы охотно протягивали руку. И потому мы всегда вели борьбу с корпорациями, как реакционной силой. Но теперь, когда недавние соратники корпорантов выступают с самой яростной травлей их только потому, что они немцы — мы должны возвысить свой голос протеста. Товарищи! Немцы такие же граждане России, как и все мы, и также несут бремя и тяготы войны. Не прислушивайтесь к истерическим выкрикам одержимых шпиономанией, не оскорбляйте ни в чем не повинных людей только на основании чтения в сердцах. Не поддавайтесь чувству дикой национальной вражды, не гасите в себе чувства человечности и справедливости, не становитесь орудием реакционно-националистической политики. Помните заветы русской интеллигенции: слепой ненависти противопоставьте идею гуманности и национальной терпимости. Товарищи! Стыдно травить людей только потому, что они немцы. Позорно и нечестно нападать на безоружных и беззащитных.

Исполнительное Бюро Высших учебных заведений г. Юрьева.»<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> ЦГИА ЭССР, ф. 402, оп. 7, ед. хр. 756, л. 64. ЦГИА СССР в Ленинграде, ф. 733, оп. 201, ед. хр. 502, л. 23.

## ЦАРСКАЯ ЦЕНЗУРА И ЭСТОНСКИЙ ПЕРЕВОД РОМАНА И. И. ЛАЖЕЧНИКОВА «ЛЕДЯНОЙ ДОМ»

С. Г. Исаков

Как известно, исторические романы И. И. Лажечникова подвергались суровым цензурным преследованиям и в конце мрачной эпохи царствования Николая I считались чуть ли не запрещенными: переиздание романов «Ледяной дом» и «Последний Новик» цензурой не было разрешено. Чтобы добиться уже в более либеральную пору царствования Александра II разрешения на новое издание этих романов, И. И. Лажечников вынужден был внести в их текст целый ряд «исправлений» и купюр, которых большей частью нельзя рассматривать иначе как автоцензуру<sup>1</sup>. В таком искаженном виде «Ледяной дом» и «Последний Новик» и вышли в свет в 1858 г. в составе собрания сочинений И. И. Лажечникова. Драматические переделки «Ледяного дома», предназначенные для народного театра, еще в начале XX в. запрещались цензурой<sup>2</sup>.

Любопытно, что царская цензура преследовала в конце XIX в. и переводы романов И. И. Лажечникова на языки народов России. Нам удалось найти документы о запрещении в 1888 г. перевода романа «Ледяной дом» на эстонский язык.

И. И. Лажечников вообще был весьма популярен в Эстонии. Еще в 1882—1886 гг., на заре знакомства эстонцев с русской литературой, шестью отдельными выпусками вышел в свет роман И. И. Лажечникова «Последний Новик» в переводе Я. Юнга<sup>3</sup>. Несколько позже, в 1888 г., самый левый орган тогдашней эстонской журналистики газета «Вирулане» начала публиковать на страницах своего приложения другой роман И. И. Лажечникова — «Ледяной дом»<sup>4</sup> — в переводе Я. Крууса<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> См. Е. М. Шуб, Примечания, в кн.: И. И. Лажечников, Ледяной дом, М., Гослитиздат, 1958, стр. 367—379; Н. Ильинская, Цензурная история романа «Последний Новик», в кн.: И. И. Лажечников, Последний Новик, М., Изд. «Известия», 1962 [Библиотека исторических романов народов СССР], стр. 617—622.

<sup>2</sup> См. рапорт цензора М. Толстого от 31. I 1903 г. о запрещении пьесы «Ледяной дом» по роману И. И. Лажечникова, Театральное наследство. Сообщения, Публикации, М., «Искусство», 1956, стр. 384.

<sup>3</sup> Liivimaa Wene walitsuse alla saamisest keisri Peeter I ajal. Histoorialik romaan, Wene kirjaniku Lagetschnikowi järele wälja annud J. Jung. I—IV, Tartu, 1882—1886.

<sup>4</sup> Jää-palee. Ajaluoline romaan. I. I. Laschetschnikow'i järele J. Kruus, «Wirulase lisa», 1888, nr. 1, lk. 1—7; nr. 2, lk. 17—24; nr. 3, lk. 33—39; nr. 4, lk. 49—55; nr. 5, lk. 65—72; nr. 6, lk. 81—87; nr. 7, lk. 97—103; nr. 8, lk. 113—120.

<sup>5</sup> Яан Круус (ум. 1897) — переводчик, третьеразрядный литератор-дилетант; работал учителем в Якси (Aksi), затем в Таллине и наконец в Коэру.

Выходившая с 1882 г. в Таллине под редакцией Я. Ярва газета «Вирулане» стремилась в нелегких условиях русификации продолжать линию буржуазно-демократического радикального крыла эстонского национального движения, возглавлявшегося в свое время К. Р. Якобсоном. Газета резко выступала против особого острейского режима, стремилась поддержать развитие эстонской национальной культуры. На страницах «Вирулане» достаточно остро ставился вопрос о положении низших слоев населения, шла речь о классовой дифференциации эстонской нации, о рабочем движении как в Эстонии, так и в Западной Европе. Кстати, «Вирулане» был едва ли не первым органом эстонской печати, заговорившим о положении пролетариата и рабочем движении. На страницах газеты затрагивался и женский вопрос, можно заметить порою даже нотки религиозного вольномыслия.

Всё это привело к тому, что «Вирулане», пользовавшаяся большим успехом у читателей, о чем свидетельствует достаточно солидное для того времени число подписчиков — 6 000, стала в глазах властей крайне подозрительным и даже «опасным» изданием. Ее обвиняли в «разжигании» классовых и национальных «страстей» в массах, в возбуждении низов против верхов, даже в распространении социалистических идей, что было уже явным преувеличением (хотя некоторые члены редакции, возможно, и сочувствовали социализму и на страницах газеты встречались сообщения о К. Марксе, Ф. Энгельсе, была напечатана речь А. Бебелл и т. д.). Цензура жестоко преследовала газету, вымарывая в ней целые статьи. Сплошным потоком шли доносы на «Вирулане» со стороны местных властей и со стороны конкурентов — редакторов и издателей других газет. В результате, при прямом участии властей, «Вирулане» в 1888 г., как раз в тот год, когда была сделана попытка напечатать перевод «Ледяного дома» И. И. Лажечникова, прекратила свое существование, и редактор ее Я. Ярв был выслан из Эстонии.

Сравнение перевода Я. Крууса с оригиналом показывает, что он сделан не на основе изуродованного цензурным вмешательством русского издания 1858 г., а на основе более ранней, менее искаженной цензурой редакции 1835 г. Перевод нельзя назвать точным: он сделан, в духе той эпохи, с массой пропусков и мелких изменений, ставящих целью приблизить текст произведения к читателю, в большинстве еще неразвитому (напомним, что большую часть эстонской читательской массы 1880-х гг. составляли крестьяне). Такого рода сокращения и «исправления» были обычным, «нормальным» явлением в переводах 1870-х—1890-х гг. и не считались предосудительными. Из-за этих изменений трудно определить вносились ли цензурой какие-либо изменения в текст романа еще до полного его запрета или нет.

Публикация перевода началась в крайне неблагоприятный для «Вирулане» период. Подозрительность властей и цензуры в отношении газеты сгустилась до пределов. 26 февраля 1888 г. последовало секретное указание Главного управления по делам печати дерптскому отдельному цензору по внутренней цензуре за № 1009, в котором категорически требовалось усилить наблюдение за помещаемыми в газете «Вирулане» статьями. В этих условиях внимание цензуры привлек и перевод «Ледяного дома» И. И. Лажечникова. Дальнейшая публикация романа показалась тартускому цензору Э. Янзону опасной, и он запретил перевод, доведенный до начала шестой главы второй части.

Редактор газеты Я. Ярв попытался опротестовать решение цензора и обратился с официальной жалобой в высший орган цензуры — Главное управление по делам печати. В Центральном государственном историческом архиве СССР в Ленинграде в «Деле по изданию в г. Дерпте г. Айитом газеты на эстонском языке под названием «Tartu Eesti Seitung», переименована в «Wirulape»» (ф. 776, оп. 11, ед. хр. 3) сохранился текст жалобы и другие документы, раскрывающие историю запрета цензурой эстонского перевода романа И. И. Лажечникова «Ледяной дом». Приводим ниже эти документы.

В Главное Управление по делам печати  
редактора газеты «Вирулане» в гор. Ревеле  
И. Ерва  
прошение

Одною из главных задач газеты «Вирулане» было всегда печатание в переводах лучших повестей и романов русских писателей. Цель и стремление газеты при этом состояло в том, чтобы познакомить эстонский народ, как маленькую часть Российского государства, с произведениями русской литературы, возбудить к ней, как и ко всему русскому, интерес и уважение и таким образом содействовать духовному единению его с русским народом. До последнего времени было в моде печатание исключительно произведений немецкой литературы, несмотря на то, что русская литература представляет огромный выбор более свойственных и интересных для эстонского народа рассказов и повестей. В виду изложенного редакция газеты «Вирулане» сочла нецелесообразным и во многих отношениях неудобным печатание немецких повестей и романов и по мере сил старалась предлагать своим читателям произведения русского словесного искусства. С этою же целью редакция «Вирулане» с начала нынешнего года стала печатать, с разрешения цензуры, исторический роман известного русского писателя (л. 120) Лажечникова «Ледяной дом», таким образом, что в неделю в каждом номере являлась известная часть этого романа. Когда же половина романа была уже напечатана, то Дерптский Отдельный Цензор запретил дальнейшее печатание его.

Так как в начале года было получено разрешение цензора на печатание названного романа и в виду многообразных заявлений неудовольствия со стороны читателей по поводу прекращения его, я осмеливаюсь покорнейше просить Главное Управление по делам печати, не найдет ли оно возможным разрешить мне продолжение печатания в газете «Вирулане» названного романа Лажечникова «Ледяной дом».

Г. Ревель,  
апреля 29. дня 1888 г.

И. Ерв (л. 120 об.).

<Отношение начальника Главного управления по делам печати  
Дерптскому отдельному цензору от 3 мая 1888 г. за № 1979>

Препровождая при сем прошение издателя газеты «Вирулане» г. Ерва о разрешении продолжать печатание в газете романа Лажечникова «Ледяной дом», Главное Управление по делам печати покорнейше просит Ваше Высочордие с возвращением приложения сообщить заключение по настоящему предмету.

Начальник Главного Управления по делам печати  
Феоктистов (л. 123).

<Дерптский отдельный цензор в Главное управление  
по делам печати 11. V 1888 г. за № 483>  
В Главное Управление по делам печати.

В исполнение предписания Главного Управления по делам печати от 3-го сего мая за № 1979-м честь имею представить обратно прошение редактора газеты «Вирулане» г. И. Ерва с донесением, что я прекратил обнародование романа Лажечникова «Ледяной дом» в эстонской газете «Вирулане» на основании предписания Главного Управления по делам печати от 26 февраля сего года за № 1009\* и вследствие содержания сего романа, в котором главным образом описываются разного рода козни, происки и интриги в придворных петербургских кругах во время царствования императрицы Анны

\* Против этого места на полях, видимо, рукою начальника Главного управления по делам печати Е. М. Феоктистова написано: «Прошу справку».

Иоанновны. Таким образом описываемые в народном издании происшествия весьма (л. 124) легко могут быть поводом к неприятным толкованиям и неверным изображениям.\*\*

Дерптский Отдельный цензор Др. Янзен (л. 124 об.).

<19 мая 1888 г. Главное управление по делам печати ответило Я. Ярву письмом за № 2184>

Канцелярия Гл<авного> Упр<авления> по д<елам> п<ечати> по приказанию г. Нач<альника> этого Управления сим объявляет издателю-редактору выходящей в г. Ревеле эстонской газеты под названием «Вирулане» г. Ерву, что ходатайство его о разрешении продолжать печатание в этой газете романа Лажечникова «Ледяной дом» признано не подлежащим удовлетворению (л. 126).

\*

\*        \*

Все же через несколько лет эстонские читатели смогли познакомиться с романом И. И. Лажечникова «Ледяной дом» — в 1891—1893 гг. он был опубликован на страницах газеты «Валгус» в переводе Т. Куузика. Издателя «Валгус» беспринципного дельца Я. Кырва, из корыстных целей поддерживавшего русификацию, нисколько не интересовало идейное содержание произведения И. И. Лажечникова. Однако он учитывал интерес читателей к историческим романам. Я. Кырв всегда стремился публиковать на страницах своей газеты произведения с «захватывающим» сюжетом, с необычными и яркими героями и приключениями, способные привлечь внимание мелкобуржуазного читателя. «Ледяной дом» и казался ему таким произведением. Тесно связанному с властями Я. Кырву (личному осведомителю эстляндского губернатора, ярого русификатора князя С. В. Шаховского) не страшны были и возможные цензурные трудности, тем более, что таллинский цензор Ю. Труусман был его хорошим знакомым и целиком находился под его влиянием. Но публикация «Ледяного дома» на страницах «Валгус», конечно, уже не имела того значения, что более ранняя попытка опубликовать роман И. И. Лажечникова в демократической газете «Вирулане».

---

\*\* Против этого места на полях документа тем же почерком, которым написано и предыдущее замечание, начертано: «Не лишено оснований».

## ВОСПОМИНАНИЯ О БЛОКЕ Е. Ю. КУЗЬМИНОЙ-КАРАВАЕВОЙ

Вступительная статья Д. Е. Максимова  
Примечания З. Г. Минц

В обширной и богатой мемуарной литературе о Блоке воспоминания Елизаветы Юрьевны Кузьминой-Караваевой по своему фактическому содержанию и объему занимают сравнительно скромное место. Но в этих талантливых, поэтически насыщенных воспоминаниях есть свой вполне индивидуальный аспект, который заставляет читателя признать их значительность и отнестись к ним с интересом и вниманием.

Значительность предлагаемых мемуаров нужно искать прежде всего в личности мемуаристки — яркой и своеобразной русской женщины, жившей болью и тревогой ее эпохи и несущей в себе неугасимую любовь к людям. Поэтому подлинное понимание воспоминаний Е. Ю. Кузьминой-Караваевой, их внутреннего смысла необходимо предполагает общее представление о ней, о ее духовном облике и ее необычайной трагической судьбе.

Имя Е. Ю. Кузьминой-Караваевой, — в будущем «монахини Марии», — прозвучало и продолжает звучать в зарубежных и советских журналах и книгах послевоенных лет<sup>1</sup>. Ее знали и до этого времени, но слава

<sup>1</sup> Привожу перечень основных высказываний и материалов о Е. Ю. Кузьминой-Караваевой в советской печати: Лев Любимов, На чужбине, М., 1963, стр. 341—342 (первоначально: «Новый мир», 1957, № 4, стр. 172). А. Тверитинова, Форт Роменвиль. — «Звезда», 1960, № 4, стр. 130—132. Илья Эренбург, Люди, годы, жизнь, М., 1961, стр. 204—205. Неизданные письма А. А. Блока. Письмо к Е. Ю. Кузьминой-Караваевой (Публикации З. Г. Минц). Уч. зап. Тартуского гос. университета, вып. 119, 1962, стр. 394—395. Рита Корн, В субботу у Никитиной. — «Неделя» (прилож. к газ. «Известия»), 1964, № 8, стр. 8—9 (в статье допущены серьезные биографические ошибки). Рита Корн, Никитинские субботники, — «Вопросы литературы», 1964, № 12, стр. 238—239. В. Сухомлин, Гитлеровцы в Париже. «Новый мир», 1965, № 12, стр. 122. 8. Евг. Богат, Ахилл и черепаха. «Молодая гвардия», 1966, № 1, стр. 289—294 (первоначально: Евг. Богат, Такая живая, такая красивая. — «Комсомольская Правда», 1965, 3 сентября). Он же, Не снижайте мысль. — «Культура и жизнь», 1966, № 1 — Соответствующая зарубежная литература, включающая ценные воспоминания, почти полностью учтена в монографии о Е. В. Кузьминой-Караваевой Сергея Гакеля (Sergei Hackel. One, of Great Price. The Life of Mother Maria Skobtsova Martyr of Ravensbrück. London, 1965). Ср. беллетризованное описание жизни Е. Ю. Кузьминой-Караваевой: Т. Stratton Smith. The rebel nun (The moving story of Mother Maria of Paris). London, 1965. Помимо этой литературы, я использовал ряд неизданных воспоминаний о Е. Ю. Кузьминой-Караваевой, с которыми ознакомил меня Игорь Александрович Кривошеин (Москва), общавшийся с нею в Париже. За сообщение



пришла к ней лишь посмертно, после того, как стало известно о ее героической деятельности в оккупированном немцами Париже и о ее мученической смерти в фашистском концентрационном лагере (31 марта 1945 г.). Теперь, уже для многих, во всем своем масштабе вырастает замечательный облик «матери Марии», человека высокой духовности, беспащадно-требовательной совести и подвижнической жизни.

Елизавета Юрьевна, урожденная Пиленко, родилась в Риге 8 декабря (по старому стилю) 1891 года, а свое детство и отрочество провела на северном побережье Кавказа. Отец ее был агрономом-виноделом, владельцем небольшого имения с виноградником около Анапы. В 1906 году девочкой-подростком после смерти отца она переселилась вместе со своей семьей в Петербург и поступила в частную гимназию Л. С. Таганцевой, перейдя из нее в 1908 году в Стоюнинскую гимназию. Гимназические подруги Лизы Пиленко и она сама горячо интересовались «новым искусством». Эту крупную, полную, небрежно одетую, широколицую девушку с ярким цветом лица легко можно было встретить на художественных выставках и литературных вечерах. По характеру своих настроений Лиза Пиленко была близка к тем исканиям, сомнениям и тревогам, которым предавалась в то время русская идеалистическая интеллигенция, так или иначе связанная с символизмом. Уже с детства Лиза Пиленко проявляла талант к рисованию и пробовала свои силы в поэзии. Стиховая культура эпохи втянула Елизавету Юрьевну в свой водоворот и превратила ее в поэта. С тех пор в течение всей своей жизни, хотя и с большими перерывами, она писала стихи. Все это делает понятным и объяснимым возникновение в ней интереса к личности и поэзии Блока (она познакомилась с поэтом в начале 1908 г.).

Первый муж Елизаветы Юрьевны — Д. В. Кузьмин-Караваев, сын известного профессора государственного права, молодой эстетствующий юрист и вместе с тем социал-демократ, был вхож в модернистские салоны и на некоторое время приобщил ее к полубогемной жизни модных петербургских литераторов. Она бывала у них с мужем, принимала их у себя, посещала собрания на «башне» у Вячеслава Иванова и, позже, акмеистский «Цех поэтов», членом которого состояла. Конечно, модернистский бомонд оказал на Елизавету Юрьевну определенное воздействие. И все же она сохранила в этой острой и пряной, интеллектуально-напряженной атмосфере относительную независимость внутреннего мира, не потеряла способности сопротивляться эстетизму и индивидуалистическим тенденциям модернистской элиты, умела критически оценить широковещательные и нередко этически-безответственные разговоры идеологов модернизма и в конце концов решительно от них отдалась. Вместе с тем, она упорно думала о своем месте в мире, о России, о времени, в которое ей пришлось жить.

В 1912 году в акмеистском издательстве «Цех поэтов» Елизавета Юрьевна дебютировала сборником лирических стихов (Е. Кузьмина-Караваева, «Скифские черепки». Обложка работы Сергея Городецкого. Цех поэтов, СПб., 1912, 46 стр.).<sup>3</sup> Этот поэтически-незрелый сборник, снабженный крайне расплывчатым и манерным предисловием юного автора, по своим темам и стилю был далек от акмеистской поэтики и, несомненно, связан с традициями символистской лирики. В сборнике смутно отражены религиозные искания и сомнения автора, но его основное содержание — поэтизация скифской языческой старины — не имеет отношения к христианской догматике. «Скифские черепки» мне мало нравятся, — с полной откровенностью писал Е. Ю. Кузьминой-Караваевой Александр Блок < . > — я знаю, что все меняется, а Вы — молоды очень. Но все-таки, не знаю почему, мне

---

биографических сведений о Елизавете Юрьевне и за предоставление мне этих воспоминаний приношу ему глубокую благодарность. Кроме того, я выражаю благодарность Юлии Яковлевне Мошковой, познакомившей меня со своими неопубликованными мемуарными записями о жизни Е. Ю. Кузьминой-Караваевой дооктябрьского периода.

кажется, что Ваши стихи — не для печати. Вероятно, «Скифские черепки» звучали бы иначе, если бы они не были напечатаны»<sup>2</sup>

Вторая книга Е. Кузьминой-Караваевой — «Юрали» (Петроград, 1915, 94 стр.). Это прозаическая повесть о некоем вымышленном вероучителе-чудотворце Юрали, стилизованная в духе Евангелия и Ницше. Но христианские мотивы и в этой книге, в сущности, почти отсутствуют. «Учение» Юрали очерчено в книге расплывчато и неясно. Лишь одна тема, несомненно, очень близкая автору, звучит в «Юрали» сильно и настойчиво — тема предопределенного судьбой духовного пути и повиновения року. В целом «Юрали» является переходной книгой, в которой искания преобладают над решениями, а решения представляют крайне смутными и имеющими лишь этапное значение в основной линии развития автора.

Третья книга Е. Кузьминой-Караваевой — «Руфь» (Петроград, 1916, 132 + 2 стр.) — книга стихов, написанных главным образом во время войны. Эта книга резко отличается от сборника «Скифские черепки» определенностью своего содержания, очерченностью и строгостью авторского лица и простотой своих форм. «Руфь» — книга аскетическая, однотонная, но в своей однострунности, самоограниченности не лишенная своеобразной выразительности и душевной энергии. В «Руфи» Е. Ю. Кузьмина-Караваева выступает как христианский, религиозный поэт и остается им до конца своей жизни. Образы людей и предметная действительность отодвинуты в этой книге на задний план. Автор фанатически устремлен к своей главной теме — о боге, о религиозном долге, о своем духовном пути (специфически церковные, культовые мотивы в стихах Е. Ю. Кузьминой-Караваевой почти не звучали). Единственным прорывом в исторический мир следует признать здесь стихи о России и войне. В этом отношении Е. Ю. Кузьмина-Караваева в сборнике «Руфь» является поэтом, по-славянофильски влюбленным в свою родину, но, вместе с тем, совершенно чуждым шовинистических тенденций, которые в те годы были в русской литературе широко распространены.

Содержание двух названных лирических сборников Е. Ю. Кузьминой-Караваевой дает представление о ее духовном облике, о том, какой она была в период общения с Блоком<sup>3</sup> Ее дальнейший жизненный и творческий

---

<sup>2</sup> Письмо от 1 декабря 1913 г. Ал. Блок, Собр. соч., т. 8, 1963, 430—431. Ср. отзыв о сб. «Скифские черепки» Н. Львовой в ее статье «Холод утра (Несколько слов о женском творчестве)», альманах «Жатва», 1914, вып. 5, стр. 255—256. Автору этой статьи стихи Е. Ю. Кузьминой-Караваевой представляются малооригинальными.

<sup>3</sup> Все упомянутые выше книги Е. Ю. Кузьминой-Караваевой были подарены ею Блоку и находятся в его библиотеке, хранящейся в настоящее время в ИРЛИ. Привожу авторские дарственные надписи на этих книгах. На книге «Скифские черепки» — «Александр Александровичу Блоку от автора. 1912—26 — III»; на книге «Юрали» — «Александру Александровичу Блоку с приветом. 12/IV 1915»; на книге «Руфь» — «Если бы этот язык мог стать совсем понятным для Вас — я была бы обрадована. Елиз. Кузьмина-Караваева. 20/IV 1916».

Рукопись стихотворений, вошедших впоследствии в сборник «Руфь» (точнее — часть этих стихотворений), была послана их автором Блоку. В письме Е. Ю. Кузьминой-Караваевой к Блоку от 15 февраля 1914 г. она благодарит поэта за просмотр указанной рукописи. «Я читала Ваши заметки на полях рукописи, — пишет она Блоку, — и за ясными и определенными словами, почти всегда техническими, я узнавала то, что заставило написать Вам, тогда, осенью, что заставит еще много раз, почти всегда, думать о Вас.» И далее: «У меня сейчас опять, — всю эту зиму, — всепутье. Поэтому мне необходимо, исключительно для себя, издать книгу. Попытаюсь переработать ее соответственно Вашим указаниям и издам.» (ЦГАЛИ, ф. А. А. Блока, оп. 1, ед. хр. 299).

путь уже не имеет к Блоку прямого отношения, но, вместе с тем, характеризует ее как автора мемуаров о Блоке.

Е. Ю. Кузьмина-Караваева, разойдясь с мужем, некоторое время жила со своей дочерью на юге России, в Анапе, и отчасти в Москве. Настроенная в духе народнической идеологии, окруженная людьми, не принявшими Октябрьской революции, она была вовлечена в поток беженцев-эмигрантов и вскоре оказалась за пределами своей родины — в Константинополе, в Югославии и, наконец, во Франции. Еще в России она стала женой Д. Е. Скобцова, в прошлом учителя-словесника, а позже — автора нескольких литературных произведений. От этого брака у Елизаветы Юрьевны родился сын Юрий. В первый период жизни за рубежом ей приходилось особенно тяжело. Нуждаясь и бедствуя, переезжая из города в город, не пренебрегая никакой, даже тяжелой физической работой, она не впадала при этом в отчаяние, не теряла присутствия духа и, как всегда, была исключительно энергичной и активной. В конце 20-х годов она разошлась и со вторым мужем, а в 1932 году приняла монашество (православное), избрав себе имя «Мария». С тех пор в парижских кругах ее стали называть «матерью Марией». В Париже ее жизнь несколько уравновесилась, хотя и оставалась неустроенной и безытной (она пренебрегала материальной стороной существования и чувствовала себя на земле вечной странницей).

За границей Елизавета Юрьевна продолжала писать лирические стихотворения, поэмы, «мистерии», статьи. В 1929 году в Париже были выпущены отдельные издания ее краткие монографии о Хомякове, Достоевском и Вл. Соловьеве (она напечатала их под фамилией: Е. Скобцова). В Германии в 1938 году вышла книга ее стихов<sup>4</sup> Во Франции были изданы два сборника ее лирических произведений, оба — посмертно<sup>5</sup> В ее зарубежной поэзии, как и прежде в «Руфи», господствовала религиозная тема. Но тень страшного эмигрантского обездоленного и обнаженного мира, проникала в эти стихи, наполняя их трагической тоской и горечью. Религиозные утешения не спасли от тоски, не помогли осветить увиденный поэтом мрак, принять мир и, в сущности говоря, оправдать бога. В стихах Е. Ю. Кузьминой-Караваевой почти вовсе отсутствуют личные и тем более интимные мотивы. Автор стихов, отщепенец и скиталец, как бы выступает от имени всего страдающего человечества и переживает беды и муки людей как свое собственное горе. Эта протянута к людям, пронзительная жалость к человеку, страдающему рядом, близко или далеко, и неотступная мысль о своем «материнском» призвании помогать тем, кто нуждается в помощи, составляет одну из основных поэтических линий в творчестве «монахини Марии» 30-х годов.

И все же, несмотря на всю важность этих стихов для их автора и его окружения, смысл существования Елизаветы Юрьевны в то время заключался отнюдь не в поэзии. Ломяя традицию и вызывая нарекания церковников-ортодоксов, она решительно отвергла уединенную монастырскую жизнь, считала ее отжившей формой и до конца оставалась «монахиней в миру». Она презирала бездельников, белоручек и разглаголюствующих самосозерцателей, христианских и нехристианских. Вся ее инициатива, вся ее огромная энергия были обращены к практической деятельности, к безудержному, самозабвенному, самоотверженному служению людям. Жалость к ним была всеопределяющим пафосом ее жизни. Ютясь в нетопленной комнате под лестницей, презирая комфорт, не считаясь со своим здоровьем и усталостью, она помогала больным и опустившимся. Преодолевая всевозможные трудности, она добывала необходимые деньги, устраивала столовые, общежития, ободряла отчаявшихся, жила для других, делилась с ними всем, что имела.

---

<sup>4</sup> Монахиня Мария, Стихи, изд-во «Петрополис», Берлин, <1936>.

<sup>5</sup> Мать Мария, Стихотворения, поэмы, мистерии. Воспоминания об аресте и лагере в Равенсбрюк. Paris, 1947; М а т ь М а р и я, Стихи, Издание общества друзей матери Марии, Париж, 1949.

Особенно широко развернулась ее деятельность в период немецкой оккупации Парижа. Она ненавидела гитлеризм, глубоко сочувствовала сражающимся с фашистами советским армиям, твердо верила в их победу и в великую будущность России, порывалась уехать на родину. В Париже, как уже было сказано, она примкнула к участникам французского Сопротивления и с исключительным бесстрашием и находчивостью отдалась опасной подпольной работе: вместе со своими товарищами снабжала посылками и деньгами заключенных, укрывала преследуемых немецкими властями русских, французов, евреев, прятала бежавших советских военнопленных, добывала для них подложные документы, слушала и распространяла советские сводки военных действий. Дело кончилось тем, что она и ее сын Юрий были арестованы. Оба погибли в немецких концлагерях: Юрий — в Бухенвальде, мать Мария — в Равенсбрюке. Обстоятельства ее насильственной смерти в этом страшном лагере не вполне ясны. Уцелевшие свидетели лагерной жизни матери Марии рассказывают об ужасах, которые ей пришлось претерпеть (ее, как и других заключенных, морили голодом, били ремнем по лицу, сорвали очки). Ее товарищи по заключению с волнением и восхищением вспоминали о ее стойкости, духовной бодрости и умении утешить унывающих. Согласно некоторым из этих рассказов, она сознательно и добровольно пошла в газовую камеру, подменив собою какую-то обреченную на смерть женщину.

---

Воспоминания Е. Ю. Кузьминой-Караваевой о Блоке в советской печати до сих пор не были опубликованы. Они были напечатаны в 1936 году в журнале «Современные записки», № 62, за подписью «Мон<ахиня> Мария».

В предлагаемых мемуарах образ Блока тесно связан с личностью и биографией их автора, с судьбой России и русской литературной интеллигенции предреволюционного периода. Интимная сторона отношения Лизы Пиленко к Блоку, ее влюбленность в поэта, перешедшая в большую, глубокую и торжественную любовь к нему, не выдвигается в мемуарах на первый план, скорее лишь подразумевается в них, чем высказывается (об этой любви можно судить, прежде всего, по письмам Елизаветы Юрьевны к Блоку, хранящимся в его архиве, и на основании неопубликованных воспоминаний ее гимназической подруги Ю. Я. Мошковой). Блок был для молодой, пораженной его личностью и талантом девушки не столько «объектом влюбленности», сколько духовным средоточием эпохи, «сыном России», драгоценным явлением русской души, которое нужно беречь и охранять. Такое отношение к Блоку, окончательно сложившееся в сознании Е. Ю. Кузьминой-Караваевой к 1913 году, придает ее мемуарам необычный характер, выделяя их из ряда других воспоминаний о поэте.

Е. Ю. Кузьмина-Караваева, не находя вокруг устойчивой почвы, пытаясь в «веяных эпохи», на первом этапе своего знакомства с Блоком пыталась научиться у него мудрости, получить от него ответ на все волнующие ее вопросы о жизни. Она ясно ощущала в своих еще смутных исканиях переключку и совпадения со стихами и мыслями Блока. В дальнейшем эти совпадения нарастали и углублялись. Подобно Блоку, она — как уже говорилось выше — начала тяготиться декадентской средой, в которой видела высокую культуру, и вместе с тем, черты упадка, духовной несостоятельности и отсутствия перспектив. Подобно Блоку, она несла в себе острое чувство кризиса и надвигающейся катастрофы, которая представлялась ей едва ли не в образах Апокалипсиса. Е. Ю. Кузьмина-Караваева слышала в поэзии Блока нужные и близкие ей слова о «страшном мире» и не могла их забыть. Так же, как и Блок, она была полна бунтарским духом и сочувствовала революционному движению эпохи. Полностью соглашаясь с Блоком, она мучительно переживала то, что называлось тогда разрывом народа и интеллигенции и, — вероятно, не меньше Блока, — верила, что спасение должно прийти со стороны народа. Очевидно, и само понимание ею народа как носителя правды и стихийной религиозности в какой-то мере соответствует блоковским взглядам 1907—1908 годов.

Эти совпадения мыслей и чувств молодой девушки и великого поэта обнаружили, как можно думать, и при первой их встрече, и в последующих «промежуточных» разговорах, и особенно в последний период их общения — в 1913—1916 гг. В годы войны, в какой-то момент, как рассказывает Е. Ю. Кузьмина-Караваева, духовное сближение их достигло возможного для них предела. Если верить памяти мемуаристки и точности ее восприятия, они стояли на пороге важных для них решающих выводов, «заговора душ», который должен был сблизить их еще больше и, может быть, привести к какому-то новому для них обоим пути. В письме к Блоку (получено им 28 ноября 1913 г.) Е. Ю. Кузьмина-Караваева писала: «... верую, что Вы должны принять мое знание и тогда будет все иначе, потому что Вы больше человека, и больше поэта; — Вы несете не свою, человеческую тяжесть; и потому, что чувствую и всегда и везде чувствую, что избрана я, — может быть случайно, — чтобы Вы узнали и поверили искуплению мукой и последней, тоже нечеловеческой любовью» (ЦГАЛИ, фонд А. А. Блока, оп. 1, ед. хр. 299). И еще, уже в письме от 10 июля 1916 года: «Если я люблю Ваши стихи, если я люблю Вас, если мне хочется Вас часто видеть, то ведь это все не главное, не то, что заставляет меня верить в нашу связанность. И Вы знаете тоже, что это не связывает «навсегда». Есть другое, что почти не поддается определению, потому что обычно заменяется определенными чувствами. Веря в мою торжественность, веря в мой покой, я связываю Вас с собою. Ничего не разрушая и не меняя в обычной жизни, существует посвященность, которую в Вас я почувствовала в первый раз. Я хочу, чтобы это было понятно Вам. Если я скажу о братовании или об ордене, то это будет только приближением, и неточным даже. Вот церковность, — тоже неточно, потому что в церковности Вы, я пассивны. » (там же, оп. 1, ед. хр. 299).

Однако этой намечавшейся близости не суждено было развиться. Е. Ю. Кузьмина-Караваева с бесстрашной открытостью пишет о том, что Блок в один из самых ответственных моментов, в разгар нескончаемых разговоров между ними, уклонился от дальнейшего сближения с нею. Не случайно в записных книжках Блока (записи от 13 декабря 1914 г., от 19 марта 1915 г. и 14 марта 1916 г.) можно уловить признаки усталости от слишком интенсивного общения с Елизаветой Юрьевой<sup>5</sup>

Какие же препятствия мешали развитию этой дружбы? Мемуаристка прямо не говорит об этом.

По-видимому, большое значение имел здесь чисто личный момент: Блок не мог ответить на чувство Елизаветы Юрьевны. Но, думается, серьезным, а может быть, и главным препятствием к сближению с Елизаветой Юрьевой явились различия в характере их духовных устремлений. Можно быть уверенным, что страстная, все нарастающая приверженность Е. Ю. Кузьминой-Караваевой к христианской идее, к которой будущая монахиня Мария, пропагандистка по натуре, несомненно, пыталась приобщить и Блока, не встретила со стороны поэта сочувственного отношения. Это предположение полностью подтверждает одно из стихотворений Е. Ю. Кузьминой-Караваевой, в котором явно говорится об ее отношениях с Блоком (пейзаж этого стихотворения точно соответствует городскому окружению блоковской квартиры на Офицерской улице).

Смотрю на высокие стекла,  
А постучаться нельзя;  
Как ты замерла и поблекла,  
Земля и земля стезя.

<sup>5</sup> Рассказывая в воспоминаниях о своих встречах с Блоком этого периода, Е. Ю. Кузьмина-Караваева относит их к осени 1914 года, забывая, что последняя из этих встреч (с ожиданием на лестнице) на самом деле произошла значительно позже — в марте 1916 г. (см. «Записные книжки» А. Блока, запись от 14 марта).

Над западом черные краны  
И дока чуть видная пасть;  
Покрыла незримые страны  
Крестом вознесенная снасть.

На улицах бегают дети,  
И город сегодня шумлив,  
И близок в алеющем свете  
Балтийского моря залив.

Не жду ничего я сегодня;  
Я только проверить иду,  
Как вестница слова Господня,  
Свершаемых дней череду.

Я знаю, — живущий к закату  
Не слышит священную весть,  
И рано мне тихому брату  
Призывное слово прочесть.

Смотрю на горящее небо,  
Разлившее свет между рам;  
Какая священная треба  
Так скоро исполнится там<sup>6</sup>

Из этих стихов видно, что «тихий брат», Александр Блок, действительно не услышал «священную весть», которую принесла к нему «вестница слова Господня»<sup>7</sup>.

Воспоминания Е. Ю. Кузьминой-Караваевой интересны не только общим восприятием мемуаристкой Блока и его времени и яркой характеристикой модернистских кругов, и не только историей ее отношений с поэтом. В ее мемуарах содержится и более частная, но не менее ценная информация. Е. Ю. Кузьмина-Караваева живо рисует Блока, выступающего на эстраде, а также характеризует стиль его общения в домашней обстановке. Мемуаристка приводит примечательный и давно уже ставший известным отзыв Блока о поэзии Анны Ахматовой<sup>8</sup>. В воспоминаниях Елизаветы Юрьевны

<sup>6</sup> Е. Кузьмина Караваева, Руфь, П., 1916, стр. 60 (стихотворение без заглавия и без даты).

<sup>7</sup> Ср. запись Блока от 14 марта 1916 г. в записной книжке № 48: «Я возвращаюсь с прогулки, на лестнице сидит Кузьмина-Караваева. Уходя, я ей оставил письмо, в котором извинялся, что ужою (было назначено). Она просидела на лестнице 3 часа, да у меня почти до 5 часов утра. Разговор все о том же: о пути и о власти (и об «кочереди» и «сроке»). Я очень устал». (Александр Блок, Записные книжки, М., 1965, стр. 290—291). Ср. приведенную выше (в примечании 3 к стр. 259) дарственную надпись Е. Ю. Кузьминой-Караваевой от 20 апреля 1916 г. на книге «Руфь». Эта надпись показывает, что Елизавета Юрьевна сомневалась в том, что Блок понимает ее поэзию (в книге «Руфь» преобладали религиозные мотивы).

<sup>8</sup> В суждениях Блока на разные темы мы встречаем большое количество противоречий, зависящих от целого ряда объективных и субъективных причин. Одно из таких противоречий обнаруживается при сравнении его неодобрительного отзыва об Анне Ахматовой, воспроизведенного в мемуарах Е. Ю. Кузьминой-Караваевой (см. стр. 270), с положительными оценками ее творчества (например, в его дневниковой записи от 7 ноября 1911 г.: «... А. Ахматова (читала стихи, уже волнует меня; стихи чем дальше, тем лучше)»). Вместе с тем, следует учесть, что А. А. Ахматова, читавшая воспоминания Е. Ю. Кузьминой-Караваевой, в разговоре с автором этих строк утверждала, что Александр Александрович на собрании у Вяч.

говорится об иронически-насмешливом отношении поэта к литературному шовинизму эпохи первой мировой войны и о том, как редакция акменстского журнала «Аполлон» вернула ему стихотворение «Голос из хора», резко расходящееся с бравурными ура-патриотическими настроениями «аполлоновцев». Из публикуемых воспоминаний мы узнаем также о неприязни Блока к знаменитому в то время немецкому мистику-антропософу Рудольфу Штейнеру.

Наконец, большой интерес представляет рассказанная автором мемуаров предыстория стихотворения Блока «Когда вы стоите на моем пути. .» (1908). Оказывается, в этом стихотворении была отражена первая встреча Блока с Е. Ю. Кузьминой-Караваевой, тогда еще 15-летней девушкой. Мемуаристка признается, что ей не понравилось письмо Блока, сопровождавшее названное стихотворение. Ю. Я. Мошковская дополняет это признание собственными соображениями: по ее мнению, стихотворение, независимо от письма, раздражило Лизу Пиленко своим поучительным тоном. Возможно, однако, и третья версия, — конечно, отнюдь не исключающая двух первых. Чуткая и очень серьезная девушка могла уловить в стихотворении, помимо его «поучительной» концовки, и другую его черту, которая была способна вызвать в ней некоторое сопротивление, — подчеркнутую красоту авторского облика. Так или иначе, Лиза Пиленко не откликнулась на присланное стихотворение, и общение ее с Блоком на некоторое время приостановилось.

---

Конечно, было бы странно искать в воспоминаниях Е. Ю. Кузьминой-Караваевой исторически-объективный анализ и объяснение явлений прошедшей мимо нее и пережитой ею жизни. Мироззрение матери Марии исключало возможность такого объяснения, да она и не пыталась его дать. Воспоминания ее интересны не объяснением и истолкованием личности Блока и его эпохи, а поэтическим рассказом о них человека, вышедшего из недр этой эпохи, несущего в себе ее противоречия, но умеющего видеть, глубоко чувствовать и по-своему оценивать виденное. Все это гарантирует ценность мемуаров Е. Ю. Кузьминой-Караваевой как поэтического документа истории и является достаточным основанием для их публикации.

*Д. Максимов*

---

Иванова не говорил о ней тех обидных слов, которые приводятся мемуаристкой. «Он и не мог их произнести публично, — сказала А. А. Ахматова, — он был хорошо воспитан». Противоречащие друг другу свидетельства можно примирить, если предположить вкравшуюся в воспоминания матери Марии ошибку памяти (об аналогичной ошибке ее уже говорилось выше, в примеч. 5). Тогда легко будет допустить, что фраза Блока об А. А. Ахматовой была сказана им не на «башне» Вяч. Иванова, а в частном разговоре с Е. Ю. Кузьминой-Караваевой, которая бессознательно объединила свои воспоминания об этом предполагаемом разговоре и о вечере на квартире Вяч. Иванова. Впрочем, сведения, содержащиеся в «Воспоминаниях об Ал. Блоке» Ахматовой («Звезда», 1967, № 12) дают основание к еще более вероятной версии о том, что афоризм Блока об Ахматовой был произнесен им в доме писательницы и журналистки А. В. Тырковой.

## ВСТРЕЧИ С БЛОКОМ

(К пятидесятилетию со дня смерти)<sup>1</sup>

Е. Ю. КУЗЬМИНА-КАРАВАЕВА

Тридцать лет тому назад, летом 1906 года, в моей жизни произошло событие, после которого я стала взрослым человеком. За плечами было только 14 лет, но жизнь того времени быстро выросла нас. Мы пережили японскую войну и революцию, мы были поставлены перед необходимостью спешно разобраться в наших детских представлениях о мире и дать себе ответ, где мы и с кем мы. Впервые в сознание входило понятие о новом герое, имя которому — Народ. Единственно, что смущало и мучило, — это необходимость дать ответ на самый важный вопрос: верю ли я в Бога? Есть ли Бог?

И вот ответ пришел. Пришел с такой трагической неопровержимостью. Я даже и сейчас помню пейзаж этого ответа. Рассвет жаркого летнего дня. Ровное румяное небо. Черные узоры овальных листьев акаций. Громкое чириканье воробьев. В комнате плач. Умер мой отец. И мысль простая в голове: «Эта смерть никому не нужна. Она несправедливость. Значит, нет справедливости. А если нет справедливости, то нет и справедливого Бога. Если же нет справедливого Бога, то, значит, и вообще Бога нет».

Никаких сомнений, никаких доводов против такого вывода. Бедный мир, в котором нет Бога, в котором царствует смерть, бедные люди, бедная я, вдруг ставшая взрослой, потому что узнала тайну взрослых, что Бога нет и что в мире есть горе, зло и несправедливость.

Так кончилось детство.

Осенью я впервые уехала надолго от Черного моря, от юга, солнца, ветра, свободы. Первая зима в Петербурге. Небольшая квартира в Басковом переулке. Гимназия. Утром начинаем учиться при электрическом свете, и на последних уроках тоже лампы горят. На улицах рыжий туман. Падает рыжий снег. Никогда, никогда нет солнца. Родные служат панихиды, ходят в трауре. В панихидах примиренность, а я мириться не хочу, да и не с кем мириться, потому что Его нет. Если можно было еще сомневаться и колебаться дома, то тут-то, в этом рыжем тумане, в этой осени проклятой, никаких сомнений нет. Крышка неба совсем надвинулась на этот город-гроб, а за ней — пустота.

Я ненавидела Петербург. Мне было трудно заставить себя учиться. Вместо гимназии я отправлялась бродить далеко через Петровский парк, на свалку, мимо голубиного стрельбища. Самая острая тоска за всю жизнь была именно тогда. И душе хотелось подвига, гibelи за всю неправду мира, чтобы не было этого рыжего тумана и бессмыслицы.

В классе моем увлекались Андреевым, Комиссаржевской, Метерлинком. Я мечтала встретить настоящих революционеров, которые готовы каждый день пожертвовать своей жизнью за народ. Мне случалось встречаться с какими-то маленькими партийными студентами, но они не жертвовали жизнью, а рассуждали о прибавочной стоимости, о капитале, об аграрном



вопросе. Это сильно разочаровывало. Я не могла понять, отчего политическая экономия — вещь более увлекательная, чем счета с базара, которые приносит моей матери кухарка Аннушка.

Белые ночи оказались еще более жестокими, чем черные дни. Я бродила часами, учиться было почти невозможно, писала стихи, места себе не находила. Смысла не было не только в моей жизни, во всем мире безнадежно утрачивался смысл. Осенью опять рыжий туман.

Родные решили выбить меня из колеи патетической тоски и веры в бессмыслицу.

Была у меня двоюродная сестра, много старше меня. Девушка положительная, веселая, умная. Она кончила медицинский институт, имела социал-демократические симпатии и совершенно не сочувствовала моим бредням. Я была для нее «декадентка». По доброте душевной она решила заняться мной. И заняться не в своем, а в моем собственном духе.

Однажды она повезла меня на литературный вечер какого-то захудалого реального училища, куда-то в Измайловские роты.

В каждой столице есть своя провинция, так вот и тут была своя Измайловскоротная, реального училища провинция. В рекреационном зале много молодого народу. Читают стихи поэты-декаденты. Их довольно много. Один высокий, без подбородка, с огромным носом и с прямыми прядями длинных волос, в длиннополом сюртуке, читает весело и шепеляво, говорят — Горюшкин. Другой — Дмитрий Цензор<sup>2</sup>, лицо не запомнилось. Еще какие-то, не помню. И еще один. Очень прямой, немного надменный, голос медленный, усталый, металлический. Темно-медные волосы, лицо не современное, а будто со средневекового надгробного памятника, из камня высеченное, красивое и неподвижное. Читает стихи, очевидно, новые, — «По вечерам, над ресторанами .», «Незнакомка».<sup>3</sup> И еще читает.

В моей душе — огромное внимание. Человек с таким далеким, безразличным, красивым лицом — это совсем не то, что другие. Передо мной что-то небывалое, головой выше всего, что я знаю, что-то отмеченное. В стихах много тоски, безнадежности, много голосов страшного Петербурга, рыжий туман, городское удушье. Они не вне меня, они поют во мне, они как бы мои стихи. Я уже знаю, что он владеет тайной, около которой я брожу, с которой почти уже сталкивалась столько раз во время своих скитаний по островам.

Спрашиваю двоюродную сестру: «Посмотри в программе: кто это?».

Отвечает: «Александр Блок».

В классе мне достали книжечку. На первой странице картинка — молодой поэт вырывается на какие-то просторы<sup>4</sup>. Стихи непонятные, но произительные, — от них никуда мне не уйти. «Убей меня, как я убил когда-то близких мне. Я все забыл, что я любил, я сердце вьюгам подарил .»<sup>5</sup> Я не понимаю, но понимаю, что он знает мою тайну. Читаю все, что есть у этого молодого поэта. Дома окончательно выяснено: я — декадентка. Я действительно в небывалом мире. Сама пишу, пишу о тоске, о Петербурге, о подвиге, о народе, о гибели, еще о тоске и о восторге.

Наконец все прочитано, многое запомнилось наизусть, навсегда. Знаю, что он мог бы мне сказать почти заклинивание, чтобы справиться с моей тоской. Надо с ним поговорить. Узнаю адрес: Галерная, 41.<sup>6</sup> Иду. Дома не застала. Иду второй раз. Нету.

На третий день, заложив руки в карманы, распустив уши своей финской шапки, иду по Невскому. Не застану — дождусь. Опять дома нет. Ну, что ж, решено, буду ждать. Некоторые подробности квартиры удивляют. В маленькой комнате почему-то огромный портрет Менделеева. Что он, химик, что ли? В кабинете вещей немного, но все большие вещи. Порядок образцовый. На письменном столе почти ничего не стоит.

Жду долго. Наконец, звонок. Разговор в передней. Входит Блок. Он в черной широкой блузе с отложным воротником, совсем такой, как на известном портрете<sup>7</sup>. Очень тихий, очень застенчивый.

Я не знаю, с чего начать. Он ждет, не спрашивает, зачем я пришла. Мне мучительно стыдно, кажется, всего стыднее, что в конце концов я еще дев-

чонка, и он может принять меня не всерьез. Мне скоро будет пятнадцать лет, а он уже взрослый, — ему, наверное, лет двадцать пять.

Наконец, собираюсь с духом, говорю все сразу. Петербурга не люблю, рыжий туман ненавижу, не могу справиться с этой осенью, знаю, что в мире тоска, брожу по островам часами и почти наверное знаю, что Бога нет. Все одним махом выкладываю. Он спрашивает, отчего я именно к нему пришла. Говорю о его стихах, о том, как они просто в мою кровь вошли, о том, что мне кажется, что он у ключа тайны, прошу помочь.

Он внимателен, почтителен и серьезен, он все понимает, совсем не поучает и, кажется, не замечает, что я не взрослая.

Мы долго говорим. За окном уже темно. Вырисовываются окна других квартир. Он не зажигает света. Мне хорошо, я дома, хотя многого не могу понять. Я чувствую, что около меня большой человек, что он мучается больше, чем я, что ему еще тоскливее, что бессмыслица не убита, не уничтожена. Меня поражает его особая внимательность, какая-то нежная бережность. Мне большого человека ужасно жалко. Я начинаю его осторожно утешать, утешая и себя.

Странное чувство. Уходя с Галерной, я оставила часть души там. Это не полудетская влюбленность. На сердце скорее материнская встревоженность и забота. А наряду с этим сердцу легко и радостно. Хорошо, когда в мире есть такая большая тоска, большая жизнь, большое внимание, большая, обнаженная, зрячая душа<sup>8</sup>

Через неделю я получаю письмо, конверт необычайный, ярко-синий. Почерк твердый, не очень крупный, но широкий, щедрый, широко расставлены строчки. В письме есть стихи: «Когда вы стоите передо мной <...> Все же я смею думать, что вам только пятнадцать лет»<sup>9</sup> Письмо говорит о том, что они — умирающие, что ему кажется, я еще не с ними, что я могу еще найти какой-то выход в природе, в соприкосновении с народом. «Если не поздно, то бегите от нас, умирающих...» Письмо из Ревеля — уехал гостить к матери<sup>10</sup>.

Не знаю отчего, я негодую. Бежать — хорошо же. Рву письмо, и синий конверт рву. Конечно. Убежала. Так и знайте, Александр Александрович, человек, все понимающий, понимающий, что значит бродить без цели по окраинам Петербурга и что значит видеть мир, в котором нет Бога.

Вы умираете, а я буду, буду бороться со смертью, со злом, и за вас буду бороться, потому что у меня к вам жалость, потому что вы вошли в сердце и не выйдете из него никогда.

---

Петербург меня победил, конечно. Тоска не так сильна. Годы прошли.

В 1910 году я вышла замуж. Мой муж из петербургской семьи, друг поэтов, декадент по самому своему существу, но социал-демократ, большевик<sup>11</sup> Семья профессорская, в ней культ памяти Соловьева, милые житейские анекдоты о нем.

Ритм нашей жизни нелеп. Встаем около трех дня, ложимся на рассвете. Каждый вечер мы с мужем бываем в петербургском мире. Или у Вячеслава Иванова на башне<sup>12</sup>, куда нельзя приехать раньше 12 часов ночи, или в цехе поэтов<sup>13</sup>, или у Городецких<sup>14</sup> и т. д.

Непередаваем этот воздух 1910 года. Думаю, не ошибусь, если скажу, что культурная, литературная, мыслящая Россия была совершенно готова к войне и революции. В этот период смешалось все. Апатия, уныние, упадочничество — и чаяние новых катастроф и сдвигов. Мы жили среди огромной страны словно на необитаемом острове. Россия не знала грамоту — в нашей среде сосредоточилась вся мировая культура: цитировали наизусть греков, увлекались французскими символистами, считали скандинавскую литературу своею, знали философию и богословие, поэзию и историю всего мира, в этом смысле были гражданами вселенной, хранителями великого культурного музея человечества. Это был Рим времен упадка. Мы не жили,

мы созерцали все самое утонченное, что было в жизни, мы не боялись никаких слов, мы были в области духа циничны и нецеломудренны, в жизни вялы и бездейственны. В известном смысле мы были, конечно, революция до революции, — так глубоко, беспощадно и губительно перекапывалась почва старой традиции, такие смелые мосты бросались в будущее. И вместе с тем эта глубина и смелость сочетались с неизбывным тлением, с духом умирания, призрачности, эфемерности. Мы были последним актом трагедии — разрыва народа и интеллигенции. За нами простиралась всероссийская снежная пустыня, скванная страна, не знающая ни наших восторгов, ни наших мук, не заражающая нас своими восторгами и муками.

Помню одно из первых наших посещений башни Вячеслава Иванова. Вся Россия спит. Полночь. В столовой много народа. Наверное, нет ни одного обывателя, человека вообще, так себе человека. Мы не успели еще со всеми поздороваться, а уже Мережковская кричит своему мужу:

— С кем вы, — с Христом или с Антихристом?

Спор продолжается. Я узнаю, что Христос и революция неразрывно связаны, что революция — это раскрытие третьего Завета. Слышу бесконечный поток последних, серьезнейших слов. Передо мной как бы духовная обнаженность, все наружу, все почти бесстыдно. Потом Кузьмин поет под собственный аккомпанемент<sup>15</sup> духовные стихи. Потом разговор о греческих трагедиях, об «орхестре», о Дионисе, о православной Церкви. На рассвете поднимаемся на крышу, это тоже в порядке времяпрепровождения на башне. Внизу Таврический сад и купол Государственной Думы. Сонный, серый город.

Утром приносит новый самовар, едят яичницу. Пора домой. По сонным улицам мелкой рысцой бежит извозчикья лошадь. На душе мутно. Какое-то пьянство без вина, пища, которая не насыщает. Опять тоска.

И странно, — вот все были за революцию, говорили самые ответственные слова. А мне еще больше, чем перед тем, обидно за нее. Ведь никто, никто за нее не умрет. Мало того, если узнают о том, что за нее умирают, как-то и это все расценят, одобряют или не одобряют, поймут в высшем смысле, прокричат всю ночь — до утренней яичницы — и совсем не поймут, что умирать за революцию — это значит чувствовать настоящую веревку на шее, вот таким же серым и сонным утром навсегда уйти, физически, реально принять смерть. И жалко революционеров, потому что они умирают, а мы можем только умно и возвышенно говорить о их смерти.

И еще мне жалко, — не Бога, нет, Его нету. Мне жалко Христа. Он тоже умирал, у Него был кровавый пот. Его зашали, а мы можем об этом громко говорить, нет у нас ни одного запретного слова. И если понятна Его смерть за разбойников, блудниц и мытарей, то непонятна — за нас, походя касающихся Его явз и не опаляющихся Его кровью.

Постепенно происходит деление. Христос, еще не узанный, становится своим. Черта деления всегда углубляется. Петербург, башня Вячеслава, культура даже, туман, город, реакция — одно. А другое — огромный, мудрый, молчаливый и целомудренный народ, умирающая революция, почему-то Блок, и еще — еще Христос. Христос — это наше Чье наше? Разве я там, где Он? Разве я не среди безответственных слов, которые начинают восприниматься как кощунство, как оскорбление, как смертельный яд? Надо бежать, освободиться. Но это не так-то легко. Жизнь идет точною колею, по башенным сборищам, а потом по цехам<sup>16</sup>, по Бродячим Собакам<sup>17</sup>

Цех поэтов только что созидался. В нем было по-школьному серьезно, чуточку скучновато и манерно. Стихи были разные. Начинали входить в славу Гумилев и Ахматова. Он рыскал вне русской равнины, в чужих экзотических странах, она не выходила за порог душевой, заставленной безделушками комнаты. Ни с ним, ни с ней не по пути.

А гроза приближалась. Россия — немая и мертвая. Петербург, оторванный от нее, — как бы оторванный от берега, безумным кораблем мчался в туманы и в гибель. Он умирал от отсутствия подлинности, от отсутствия возможности просто говорить, просто жить. Никакой вообще революции и никаких революционеров в природе не оказалось. Была только черная петер-

бургская ночь. Удушье. Тоска не в ожидании рассвета, а тоска от убеждения, что никакого рассвета никогда больше не будет.

Таков фон, на котором происходят редкие встречи с Блоком. Вся их серия — второй период нашего знакомства.

---

Первая встреча — в декабре 1910 года, на собрании, посвященном десятилетию со дня смерти Владимира Соловьева<sup>18</sup> Происходило оно в Тенишевском училище. Выступали Вячеслав Иванов, Мережковский, какие-то артистки, еще кто-то и Блок. На эстраде он был высокомерен, говорил о непонимании толпы, подчеркивал свое избранничество и одиночество. Сюртук застегнут, голова высоко поднята, лицо красиво, трагично и неподвижно.

В перерыве муж ушел курить. Скоро вернулся, чтобы звать меня знакомиться с Блоками, которых он хорошо знал. Я решительно отказалась. Он был удивлен, начал настаивать. Но я еще раз заявила, что знакомиться не хочу, — и он ушел. Я забилась в глубину своего ряда и успокоилась.

Вскоре муж вернулся, но не один, а с высокой, полной и, как мне сразу показалось, насмешливой дамой, — и с Блоком. Я не могла прятаться больше. — надо было знакомиться. Дама улыбалась. Блок протягивал руку.

Я сразу поняла, что с меня узнал. Действительно, он говорит:

— Мы с вами встречались.

Опять знакомая, понимающая улыбка. Он спрашивает, продолжаю ли я бродить, как справилась с Петербургом. Отвечаю невпопад. Любовь Дмитриевна приглашает нас обедать. Услаиваемся о дне. Слава Богу, разговор кончается. Возобновляется заседание.

Потом мы у них обедали. По его дневнику видно, что он ждал этого обеда с чувством тяжести<sup>19</sup> Я тоже. На мое счастье, там был еще, кроме нас, очень разговорчивый Аничков с женой<sup>20</sup> Говорили об Анатоле Франсе. После обеда он показывал мне снимки Нормандии и Брегани, где он был летом<sup>21</sup>, говорил о Наугейме, связанном с особыми мистическими переживаниями<sup>22</sup>, спрашивал о моем прежнем. Еще говорили о родных пейзажах, вне которых нельзя понять до конца человека. Я говорила, что мое — это зимнее, бурное, почти черное море, песчаные перекаты высоких пустынных дюн, серебряно-сизый камыш и крики бакланов. Он рассказывал, что, по семейным данным, фамилия Блок немецкого происхождения, но, попав в Голландию, он понял, что это ошибка, что его предки именно оттуда, — до того ему там все показалось родным и кровным. Потом говорили о детстве и о детской склонности к страшному и исключительному. Он рассказывал, как обдумывал в детстве пьесу. Герой должен был покончить с собой. И он никак не мог остановиться на способе самоубийства. Наконец решил: герой садится на лампу и сгорает. Я в ответ рассказала о чудовище, существовавшем в моем детстве. Звали его Гумистерлап. Он по ночам вкатывался в мою комнату, круглый и мохнатый, и исчезал за занавеской окна.

Встретились мы как знакомые, как приличные люди, в приличном обществе. Не то, что первый раз, когда я с улицы, из петербургского тумана, ворвалась к нему. Блок мог прийти к нам в гости, у нас была масса общих друзей, у которых мы тоже могли встретиться. Не хватало только какого-то одного и единственного нужного моста. Я не могла непосредственно к нему обратиться, через и мимо всего, что у нас оказалось общим.

Так кончился 1910 год. Так прошли 11 и 12. За это время мы встречались довольно часто, но всегда на людях.

На башне Блок бывал редко. Он там, как и везде, впрочем, много молчал. Помню, как первый раз читала стихи Анна Ахматова. Вячеслав Иванов предложил устроить суд над ее стихами. Он хотел, чтобы Блок был прокурором, а он, Иванов, адвокатом. Блок отказался. Тогда он предложил Блоку защищать ее, он же будет обвинять. Блок опять отказался. Тогда уж об одном, кратко выраженном мнении стал он просить Блока.

Блок покраснел — он удивительно умел краснеть от смущения — серьезно посмотрел вокруг и сказал:

— Она пишет стихи как бы перед мужчиной, а надо писать как бы перед Богом<sup>23</sup>.

Все промолчали. Потом начал читать очередной поэт.

Помню Блока у нас, на квартире моей матери, на Малой Московской<sup>24</sup> Народу много. Мать показывает Любовь Дмитриевне старинные кружева, которых у нее была целая коллекция. Идет общий гул. За ужином речи. Я доказываю Блоку, что все хорошо, что все идет так, как надо. И чувствую, что от логики моих слов с каждой минутой растет и ширится какая-то только что еле зримая трещинка в моей собственной жизни. Помню еще, как мы в компании Пяста<sup>25</sup>, Нарбута<sup>26</sup> и Моравской<sup>27</sup> в ресторане «Вена» выбирали короля поэтов. Об этом есть в воспоминаниях Пяста<sup>28</sup>.

Этот период, не дав ничего существенного в наших отношениях, житейски сблизил нас, — скорее просто познакомил. То встреча у Аничковых, где подавали какой-то особенный салат из грецких орехов и омаров и где тогда же подавали приехавшего из Москвы Андрея Белого, только что женившегося<sup>29</sup>. Его жена показывала, как она умеет делать мост, а Анна Ахматова, в ответ на это, как-то по-змеиному выворачивала руки.

И, наконец, еще одна встреча. Тоже на людях. В случайную минуту, неожиданно для себя, говорю ему то, чего еще и себе не смела сказать.

— Александр Александрович, я решила уезжать отсюда: к земле хочу. Тут умирать надо, а я еще бороться буду.

Он серьезно, заговорщицки отвечает:

— Да, да, пора. Потом уж не сможете. Надо спешить.

Вскоре он заперся у себя. Это с ним часто бывало. Снимал телефонную трубку, писем не читал, никого к себе не принимал. Бродил только по окраинам. Некоторые говорили — пьет. Но мне казалось, что не пьет, а просто молчит, тоскует и ждет неизбежного. Было мучительно знать, что вот сейчас он у себя заперти и ничем помочь нельзя.

Я действительно решила бежать окончательно весной, вместе с обычным отъездом из Петербурга. Не очень демонстративно, без громких слов и истерик, никого не обижая.

Куда бежать? Не в народ. Народ было очень туманно. А к земле.

Сначала просто нормальное лето на юге. Но осенью вместе со всеми не возвращаюсь в Петербург. Осенью на Черном море огромные, свободные бури. На лиманах можно охотиться на уток. Компания у меня — штукатур Леонтий, слесарь Шлигельмильх, банщик Винтура. Скитаемся в высоких сапогах по плавням. Вечером по морскому берегу домой. В ушах вой ветра, свободно, легко. Петербург провалился. Долой культуру, долой рыжий туман, башню, философию. Есть там только один заложник. Человек, символ страшного мира, точка приложения всей муки его, единственная правда о нем, а может быть и единственное, мукой купленное оправдание его — Александр Блок.

---

Осенью 13 года по всяким семейным соображениям надо ехать на север, но в Петербург не хочу. Если уж это неизбежно, буду жить зимой в Москве, а ранней весной назад, к земле. Кстати, в Москве я никого почти не знаю, кроме кое-каких старых знакомых моей матери.

Первое время Москва, действительно, не отличается от южной жизни. В квартире, около Собачьей площадки, я одна. В моей жизни затишье, пересядка. Поезда надо ждать неопределенно долго. Жду.

Месяца через полтора после приезда случайно встречаю на улице первую петербургскую знакомую, Софью Исааковну Толстую<sup>30</sup>. Она с мужем тоже переехала в Москву, живут близко от меня, на Zubовском бульваре. Зовет к себе. В первый же вечер все петербургское, отвергнутое, сразу нахлынуло. Правда, в каком-то ином, московском виде. Я сначала стойко держусь за

свой принципиальный провинциализм, потом медленно начинаю сдавать. Вот и первая общая поездка к Вячеславу Иванову<sup>31</sup> Еду в боевом настроении. В конце концов все скажу, объявлю, что я враг, и все тут.

У него на Смоленском все тише и мельче, чем было на башне, он сам изменился. Лунное не так заметно, а немецкий профессор стал виднее. Не так сияющ ореол волос, а медвежки глазки будто острее. Народу как всегда много. Толкуют о Григории Нисском<sup>32</sup>, о Пикассо, еще о чем-то. Я чувствую потребность борьбы.

Иванов любопытен почти по-женски. Он заинтересован, отчего я пропала, отчего и сейчас я настороже. Ведет к себе в кабинет. Бой начинается. Я не скрываю, наоборот, сама первая начинаю. О пустословии, о предании самого главного, о пустой жизни. О том, что я с землей, с простыми русскими людьми, с русским народом, что я отвергаю их культуру, что они оторваны, что народу нет дела до их изысканных и неживых душ, даже о том, что они ответят за гибель Блока.

Вячеслав Иванов очень внимателен. Он все понимает, он со всем соглашается. Более того, я чувствую в его тоне попытку отпустить, благословить на этот путь. Но ни отпуска не прошу, ни благословения не хочу. Разговор обрывается.

Вскоре опять, 26 ноября, мы вместе с Толстыми у В. Иванова на Смоленском.

Народу мало, против обыкновения. Какой-то мне неведомый поэт, по имени Валерьян Валерьянович (потом узнала — Бородаевский)<sup>33</sup>, с длинной узкой, черной бородой, только что приехал из Германии и рассказывает о тоже мне неведомом Рудольфе Штейнере<sup>34</sup>.

Хозяин слушает с таким же благожелательным любопытством, как слушает вообще все. Для него рассказ в основных чертах не нов, поэтому он расспрашивает больше о подробностях, о том, как там Белый, Волошин<sup>35</sup>, и т. д. Оттого, что о главном мало речи, я не могу окончательно уловить, в чем дело.

Но у меня неосознанный, острый протест. Я возражаю, спорю, не зная даже, против чего именно я спорю. Но странно, сейчас я понимаю, что тогда основная интуиция была верна. Я спорила против обожествления и абсолютизации человеческой природной силы<sup>36</sup>. В нелепом, приблизительном споре я вдруг чувствую, что это все не случайно, что борьба у меня идет каким-то образом за Блока, что тут для него нечто более страшное, чем все туманы и метели его страшного пути, потому что враг из безличного становится личным.

Поздно вечером уходим с Толстым. Продолжаем говорить на улице. Сначала это спор<sup>37</sup> Потом просто моя декларация о Блоке. Мы уже не домой идем, а скитаемся по снежным сугробам на незнакомых пустых улицах. Я говорю громко, в снег, в ночь, вещи для меня пронзительные и решающие.

У России, у нашего народа родился такой ребенок. Самый на нее похожий сын, такой же мучительный, как она. Ну, мать безумна, — мы все ее безумьем больны. Но сына этого она нам на руки кинула, и мы должны его спасти, мы за него отвечаем. Как его в обиду не дать, — не знаю, да и знать не хочу, потому что не своей же силой можно защитить человека. Важно только, что я вольно и свободно свою душу даю на его защиту.

1-го декабря, через четыре дня после этой ночи, я неожиданно получила письмо в ярко-синем конверте. Как всегда в письмах Блока, ни объяснений, почему он пишет, ни обращений, — «глубокоуважаемая» или «дорогая». Просто имя и отчество, и потом как бы отрывок из продолжающегося разговора... «Думайте сейчас об мне, как и я о вас думаю. Силы уходят на то, чтобы преодолеть самую трудную часть жизни, — середину ее. Я перед вами не лгу. Я благодарен вам»<sup>38</sup>

Может быть, сейчас мне трудно объяснить, отчего это короткое и не очень отчетливое письмо потрясло меня. Главным образом, пожалуй, потому,

что оно было ответом на мои ночные восторженные мысли, на мою молитву о нем.

Я ему не ответила. Да и что писать, когда он и так должен знать и чувствовать мой ответ? Вся дальнейшая зима прошла в мыслях о его пути, в предвидении чего-то гибельного и страшного, к чему он шел. Да и не только он, — все уже смешивалось в общем вихре. Казалось, что стоит голосу какому-нибудь крикнуть, — и России настанет конец.

---

Опять юг.

Весной 14 года, во время бури, на Азовском море погрузились на дно две песчаные косы с рыбацкими поселками. В это время у нас на Черноморском побережье земля стонала. Мне рассказывали охотники, как они от этих стонов бежали с лиманов и до поздней ночи провожали друг друга, боясь остаться наедине со страждущей землей. А летом было знамение солнца. От него осталось только пепельно-серебристое кольцо. Запылали небывалые зори, — не только на востоке и на западе, — весь горизонт загорался зарею. Выступили на пепельно-зеленом небе бледные звезды. Скот во дворе затревожился: коровы мычали, собаки лаяли, стал кричать петух, куры забрались на насесты спать.

Потом наступили события, о которых все знают, — мобилизация, война.

Душа приняла войну. Это был не вопрос о победе над немцами, немцы были почти не при чем. Речь шла о народе, который вдруг стал единой живой личностью, с этой войны, в каком-то смысле, начинал свою историю. Мы слишком долго готовились к отплытию, слишком истомились ожиданием, чтобы не радоваться наступившим срокам.

Брат ночью пришел ко мне в комнату, чтобы сообщить о своем решении, — идет добровольцем. Двоюродные сестры спешили в Петербург поступать на курсы сестер милосердия. Первое время я не знала, что делать с собой, сестрой милосердия не хотела быть, — казалось, надо что-то другое найти и осуществить. Основное — как можно дольше не возвращаться в город, как можно дольше пробыть одной, чтобы все обдумать, чтобы понастоящему все понять.

Так проходит мучительная осень. Трудно сказать, что дала она мне, — но после нее все стало тверже и яснее. И особенно твердо сознание, что наступили последние сроки. Война — это предверие конца. Прислушаться, присмотреться, уже вестники гибели и преобразования средь нас.

Брат мой воевал добровольцем где-то на Бзуре. Мать не хотела оставаться одна в Петербурге, — мне пришлось ехать с ней.

Поезд несся по финским болотам среди чахлой осины и облетевших берез. Небо темно. Впереди черная завеса копоти и дыма. Пригород. Казачьи казармы. И Николаевский вокзал.

Еду и думаю. К Блоку пока звонить не буду, не напишу, и уж, конечно, не пойду. И вообще сейчас надо по своим путям в одиночку идти. Программа зимы — учиться, жить в норе, со старыми знакомыми по возможности не встречаться.

Приехали к завтраку. Родственные разговоры, расспросы. День тихий и серый. Некоторая неразбериха после дороги. А в три часа дня я уже звоню у Блоковских дверей... Горничная спрашивает мое имя, уходит, возвращается, говорит, что дома нет, а будет в 6 часов.

Я думаю, что он дома. Значит, надо еще как-то подготовиться. С Офицерской<sup>39</sup> иду в Исаакиевский собор — это близко. Забываюсь в самый темный угол. Передо мной проходят все мысли последнего времени, проверяю решения. Россия, ее Блок, последние сроки — и над всем Христос, единый, искупающий все.

В 6 часов опять звоню у его дверей. Да, дома, ждет. Комнаты его на верхнем этаже. Окна выходят на запад. Шторы не задернуты. На умирающем багровом небе видны дуги белесых и зеленоватых фонарей. Там уже

порт, доки, корабли, Балтийское море. Комната тихая, темно-зеленая. Низкий зеленый абажур над письменным столом. Вещей мало. Два больших зеленых дивана. Большой письменный стол. Шкаф с книгами.

Он не изменился. В комнате, в нем, в угольном небе за окнами — тишина и молчание. Он говорит, что и в три часа был дома, но хотел, чтобы мы оба как-то подготовились к встрече и поэтому дал еще три часа сроку. Говорим мы медленно и скупо. Минутами о самом главном, минутами о внешних вещах.

Он рассказывает, что теперь в литературном мире в моде общественность, добродетель и патриотизм. Что Мережковские или еще кто-то устраивают патриотические чтения стихов в закрытых винных магазинах Шитта, по углам больших улиц, для солдат и народа. Что его зовут читать, потому что это гражданский долг. Он недоумевает, у него чуть насмешливая и печальная улыбка.

— Одни кровь лютят, другие стихи чигают. Наверное, не пойду, — все это никому не нужно.

— И Брюсов сейчас говорит о добродетели.

— А вот Маковский<sup>40</sup> оказался каким честным человеком. Они в «Аполлоне» издадут к новому 15-му году сборник патриотических стихов<sup>41</sup>. Теперь и Сологуб воспевае барабаны<sup>42</sup>. Северянин вопит: «Я ваш душка, ваш единственный, поведу вас на Берлин»<sup>43</sup>. Меня просили послать. Послал. Кончатся так: «Будьте довольны жизнью своей, тише воды, ниже травы. Ах, если б знали, люди, вы холод и мрак грядущих дней»<sup>44</sup>. И представьте, какая честность, — вернули с извинениями, печатать не могут.

Потом мы опять молчим.

— Хорошо, когда окна на запад. Весь закат принимаешь в них. Смотри-те на огни.

Потом я рассказываю, что предшествовало его прошлогоднему письму. Он удивлен.

— Ах, это Штейнер. С этим давно кончено. На этом многое оборвалось. У меня его портрет остался, Андрей Белый прислал.

Он подымается, открывает шкаф, из папки вынимает большой портрет. Острые глаза, тонкий извилистый рот. Есть что-то общее с Вячеславом Ивановым, но все резче, чернее, более сухое и волевое, менее лиричное. Блок улыбается.

— Хотите, разорвем?

— Хочу.

Он аккуратно складывает портрет вдвое, проводит по сгибу ногтем. Рвет. Опять складывает. Рвет. Портрет обращен в груду бумажек размером в почтовую марку. Всю груду сыпет в печь.

Моя очередь говорить. Сначала рассказываю о черноморских бурях, о диких утках и бакланах. Потом о том, что надо сейчас всей России, в войне, в труде и в молчании искать своего Христа и в Нем себя найти. Потом о нем, о его пути, о боли за него.

Мы сидим в самых дальних углах комнаты. Он у стола, я на диване у двери. В сумраке по близорукости я его почти не вижу. Только тихий и усталый голос иногда прерывает меня, — значит он тут. Да еще весь воздух комнаты полон какого-то напряженного внимания, — слушает, значит.

Поздно, надо уходить. Часов пять утра. Блок серьезен и прост.

— Завтра вы опять приходите. И так каждый день, пока мы до чего-то не договоримся, пока не решим.

На улице дождь. Пустота. Быстро иду по сонному городу. Надо его весь пересечь. Господи, как огромен и страшен Твой мир, и какую муку даешь Ты Твоим людям. На следующий день опять иду к Блоку.

У него опять такая же тишина. И так начинается изо дня в день. Сейчас мне уже трудно различить, в какой раз что было сказано. Да и, по существу, это был единый разговор, единая встреча, прерванная случайными внешними часами пребывания дома для сна, пищи, отдыха.



Иногда разговор принимал простой житейский характер. Он мне рассказывал о различных людях, об отношении к ним, о чужих стихах.

— Я вообще не очень люблю чужие стихи.

Однажды говорил о трагичности всяких людских отношений. Они трагичны, потому что менее долговечны, чем человеческая жизнь. И человек знает, что, добиваясь их развития, добивается их смерти. И все же ускоряет и ускоряет их ход. И легко заменить должный строй души, подменить его, легко дать дорогу страстям. Страсть — это казнь, в ней погибает все подлинное. Страсть и измена — близнецы, их нельзя разорвать. И кончат неожиданно:

— Теперь давайте топить печь.

Топка печи у Блока — священнодействие. Он приносит ровные березовые поленья. Огонь вспыхивает. Мы садимся против печи и смотрим молча. Сначала длинные, веселые языки пламени маслянисто и ласково лижут сухую белесую кору березы и потухающими лентами исчезают вверх. Потом дрова пылают. Мы смотрим и смотрим, молчим и молчим. Вот с легким серебряным звоном распадаются багровые угольки. Вот сноп искр с дымом вместе уносится высь. И медленно слагаются и вновь распадаются огненные письма, и опять бегут алые и черные знаки.

В мире тихо. Россия спит. За окнами зеленые дуги огня далекого порта. На улицах молчаливая ночь. Изредка внизу на набережной Пряжки одинокие шаги прохожего. Угли догорают. И начинается наш самый ответственный разговор.

— Кто вы, Александр Александрович? Если вы позовете, за вами пойдут многие. Но было бы страшной ошибкой думать, что вы вождь. Ничего, ничего у вас нет такого, что бывает у вождя. Почему же пойдут? Вот и я пойду, куда угодно, до самого конца. Потому что сейчас в вас как-то мы все, и вы символ всей нашей жизни, даже всей России символ. Перед гибелью, перед смертью, Россия сосредоточила на вас все свои самые страшные лучи, — и вы за нее, во имя ее, как бы образом ее сгораете. Что мы можем? Что могу я, любя вас? Потушить, — не можем, а если и могли бы, права не имеем: таково ваше высокое избрание — гореть. Ничем, ничем помочь вам нельзя.

Он слушает молча. Потом говорит:

— Я все это принимаю, потому что знаю давно. Только дайте срок. Так оно все само собою и случится.

А у меня на душе все смешивается и спутывается. Я знаю, что все на волоске над какой-то пропастью. Наконец, все становится ясным. В передней, перед моим уходом говорим о последних каких-то подробностях. Он положил мне руки на плечи. Он принимает мое соучастие. Он предостерегает нас обоих, чтобы это всегда было именно так. Долго еще говорим. А за спокойными, уверенными словами мне чудится вдруг что-то нежданное, новое и по-новому страшное. Я напрягаю слух: откуда опасность? Как отражать ее?

На следующий день меня задержали дома. Прихожу позднее обыкновенного. Александр Александрович, оказывается, ушел. Вернется поздно. Мне оставил письмо.

«Простите меня. Мне сейчас весело и туманно. Ушел бродить. На время надо все кончить. А. Б.»<sup>45</sup>

Дверь закрывается. Я спускаюсь этажом ниже. Останавливаюсь на площадке. Как же я уйду? Как я могу уйти? Подымаюсь назад. Стою долго у запертой двери. Потом решаюсь. Сажусь на верхней ступеньке. Я должна дожидаться, чтобы еще что-то раз навсегда закрепить.

Идут не минуты, — идут часы. Уже далеко за полночь. Скоро, наверное, утро. Наконец долгий протяжный звонок внизу. Зажигается в пролете свет. Слышу, — этаж за этажом кто-то подымается, тяжело дышит от быстрой ходьбы. Это Блок. Встаю навстречу.

— Я решила дожидаться вас, Александр Александрович.

Он не удивлен. Только говорит, что не хорошо вышло, потому что у соседей в квартире скарлатина. Как бы я домой не занесла.

Отворяет двери. Входим. Я начинаю сразу торопиться. Он слегка задерживает.

— Да, да, у меня просто никакого ответа нет сейчас. На душе пусто, туманно и весело, весело. Не знаю, может быть, оно и не надолго. Но сейчас меня уносит куда-то. Я ни в чем не волен.

Я опять начинаю торопиться.

Александр Александрович неожиданно и застенчиво берет меня за руку.

— Знаете, у меня есть просьба к вам. Я хотел бы знать, что часто, часто, почти каждый день вы проходите внизу под моими окнами. Только знать, что кто-то меня караулит, ограждает. Пройдете, взглянете наверх. Это все.

Я соглашаюсь. Быстро прощаюсь. По существу прощаюсь навсегда. Знаю, что в наших отношениях не играют роли пространство и время, но чувствую их очень мучительно.

Ухожу. Будто еще новая тяжесть на плечи упала.

А в это время мрачней и мрачней становилась петербургская ночь. Все уже, — не только Блок, — чуяли приближение конца. Одни думали, что конец будет, потому что на фронте не хватает снарядов, другие — потому что Россией распоряжается Распутин, третий, как Блок, — может быть, и не имели никакого настоящего «потому что», а просто в ознаменование конца сами погибли медленно и неотвратимо.

И наконец, летом 1916 года последнее письмо от Блока.

«Я теперь табельщик 13-ой дружины Земско-Городского Союза. На войне оказалось только скучно. О Георгии и Надежде, — скоро кончится их искание. Какой ад напряженья. А ваша любовь, которая уже не ищет мне новых царств. Александр Блок».<sup>46</sup>

С этим письмом в руках я бродила по берегу моря, как потерянная. Будто это было свидетельство не только о смертельной болезни, но о смерти. И я ничего не могу поделать.

А потом мысль: такова судьба, таков путь. Россия умирает, — как же смеем мы не гибнуть, не корчиться в судорогах вместе с ней? Скоро, скоро пробьет вещий час, и Россия, как огромный, оснащенный корабль, отчалит от земли, в ледовитую мертвую вечность.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. «Современные записки» (Париж), 1936, № 62.

2. Цензор, Дмитрий Михайлович (1879—1947) — поэт; в 1900-х гг. был близок к символизму.

3. В тексте воспоминаний — неточность: речь идет об *одном* стихотворении — «Незнакомка» («По вечерам над ресторанами.», 1906): второе стихотворение, первоначально называвшееся «Незнакомка (Вариант)» — «Там дамы шеголяют модами...» — было завершено в 1911 году.

4. Имеется в виду фронтиспис обложки сборника А. Блока «Снежная маска» (СПб., «Оры», 1907) работы Л. Бакста.

5. Строки из стих. «Сердце предано метели» (13 января 1907) цикла «Снежная маска».

6. По адресу: Галерная ул., д. 41, кв. 4 — А. Блок жил с осени 1907 по 1910 г.

7. По всей вероятности, речь идет о фотографии А. Блока 1907 г.

8. Вспоминая о первой встрече с Блоком (состоявшейся в начале февраля 1908 года), Е. Ю. Кузьмина-Караваева писала поэту 28. XI. 1913 года: «Когда я была у Вас еще девчонкой, я поняла, что это — навсегда <...> Кончался круг, и снова как-то странно возвращалась я к Вам» (ЦГАЛИ, ф. А. А. Блока, оп. 1, ед. хр. 299).

В дальнейшем выдержки из писем Е. Ю. Кузьминой-Караваевой будут даваться с сокращенной пометой «фонд Блока». Всего в ЦГАЛИ в фонде поэта (оп. 1, ед. хр. 299) хранится 15 писем Кузьминой-Караваевой к А. Блоку: 1) от 24. IV. 1912 г. из Наугейма; 2) б. д., из Наугейма; 3) <от конца ноября 1913 г.> из Москвы; 4) от 19. I. 1914 г. из Москвы; 5) от 15. II. 1914 г. <из Москвы?>; 6) от 21. XII. 1914 г., б. м.; 7) б. д., из Петрограда; 8) от 10. VII. 1916 г. из Дженеты; 9) от 20. VII. 1916 г. из Дженеты; 10) от 26. VII. 1916 г. <из Дженеты?>; 11) от 27. VIII. 1916 из Дженеты; 12) от 14. X. 1916 г. из Анапы; 13) от 15. XI. 1916 г. из Дженеты; 14) от 22. XI. 1916 г. <из Дженеты?>; 15) от 4. X. 1916 г. из Петрограда.

9. «Когда Вы стоите на моем пути .» — стихотворение от 6 февраля 1908; впоследствии вошло в цикл «Фаина». Первая строка стихотворения передана Кузьминой-Караваевой неточно.

10. Ал. Блок гостил у матери в Ревеле с 14 по 24 февраля 1908 года.

11. См. вступительную статью, стр. 258.

12. «Башня» — квартира Вяч. Иванова на самом верхнем этаже дома № 25 по Таврической ул. (угол Таврической и Тверской). На «башне» в 1905—1908 гг. устраивались знаменитые «среды» Вяч. Иванова — литературные вечера, собиравшие крупнейших представителей русского символизма, а также интересующихся символизмом литераторов и деятелей искусства.

13. «Цех поэтов» — литературное объединение, в 1910-х гг. — один из центров акмеизма.

14. Имеются в виду поэт Сергей Митрофанович Городецкий (1884—1967) и его жена Анна Алексеевна Городецкая (Белоконь).

15. Поэт, прозаик и литературный критик Михаил Алексеевич Кузмин (1875—1936) был также композитором.

16. См. примеч. 12 и 13.

17. «Бродячая собака» — Петербургское артистическое кабаре.

18. Вечер памяти Вл. Соловьева состоялся 14 декабря 1910 г. Выступление Ал. Блока легло в основу его статьи «Рыцарь-монах». Кроме лиц, названных Е. Ю. Кузьминой-Караваевой, в вечере участвовали Ф. Д. Батюшков и П. С. Соловьева (Allegro) — сестра Вл. Соловьева. С чтением стихов выступили Ю. М. Юрьев, М. А. Ведринская, Д. М. Мусина, Ю. Э. Озаровский.

19. Ошибка памяти мемуаристки: дневника в конце 1910 — начале 1911 года Ал. Блок не вел. По-видимому, речь идет об опубликованном в 1932 году письме Блока к матери от 16. XII. 1910 г., где читаем: «Вчера обедали Кузьмины-Караваевы — они оба очень хорошие. Аничковы не поняли и пришли вечером <. .> Хотя разговоры были очень интересные, но я невыносимо устал, как всегда, когда гости приходят неслучайно» (Письма Александра Блока к родным, т. 2, М.—Л., Academia, 1932, стр. 106).

20. Аничков, Евгений Васильевич (1866—1937), литературовед, и Аничкова, Анна Митрофановна, писательница (псевд. Иван Странник).

21. Ошибка памяти мемуаристки: в Нормандии и Бретани (равно как и в Голландии) А. А. Блок был летом 1911 года. По всей вероятности, передаваемая Е. Ю. Кузьминой-Караваевой беседа происходила во время одной из ее позднейших встреч с Блоком.

22. О «мистических переживаниях», связанных с немецким курортом Bad-Nauheim, см. в «Автобиографии» Ал. Блока (т. 7, стр. 16). В 1912 году, живя в «блоковском» Наугайме, Е. Ю. Кузьмина-Караваева дважды посылает поэту «привет от того, что Вы любите» (фонд Блока). А позже, 28 февраля 1913 года, она пишет, что жизнь в Наугайме внутренне сблизила ее с поэтом. «Когда я была в Наугайме — это был самый большой перелом, и из него я вышла с Вашим именем» (фонд Блока).

23. См. предисловие, стр. 263—264.

24. О собраниях «гумилевско-городецкого общества» на квартире матери Е. Ю. Кузьминой-Караваевой Ал. Блок упоминает — без особых симпатий — в дневнике (см.: т. 7, стр. 86).
25. Пяст — Владимир Алексеевич Омелянович-Павленко-Пестовский (1886—1940) — поэт-символист, переводчик, в 1910-х гг. близкий к Блоку.
26. Нарбут Владимир Иванович (1888—1944) — поэт, в 1910-х гг. входил в «Цех поэтов».
27. Моравская Мария Людвиговна (1889— ) — поэтесса.
28. См.: Вл. Пяст, Встречи, М., «Федерация», 1929, стр. 256—257. Вл. Пяст называет несколько иной состав жюри «выборов короля поэтов» в ресторане на Малой Морской ул. («Вена»): супругов Кузьминых-Караваевых, В. Гиппиуса, О. Мандельштама и себя.
29. А. Белый женился 26 ноября 1910 года на Анне Алексеевне Тургеновой — художнице, в будущем — антропософке.
30. Толстая Софья Исааковна (Дымшиц, ум. 1963) — жена А. Н. Толстого.
31. После переезда из Петербурга Вяч. Иванов жил в Москве, на Зубовском бульваре, д. 25.
32. Григорий Нисский, епископ (ум. 394 г. н. э.) — богослов-мистик, близкий к Оригену, разделявший его эсхатологические взгляды.
33. В. В. Бородаевский — поэт, близкий к символизму, автор сборников: «Стихотворения. Элегии, оды, идиллии» (СПб., «Оры», 1909) и «Уединенный дол» (М., «Мусагет», 1914). В. В. Бородаевский был знаком с Вяч. Ивановым еще с периода «башни» (ср. посвященное Бородаевскому стих. «Мизопозт» в сб.: Вячеслав Иванов, Нежная тайна. Лепта, СПб., изд. «Оры», 1912, стр. 92—93). Вяч. Ивановым написано предисловие к первому сборнику В. Бородаевского.
34. Рудольф Штейнер (1861—1925) — немецкий мистик-антропософ (см. примеч. 36).
35. Волошин — Максимилиан Александрович Кириенко-Волошин (1877—1932) — поэт, переводчик, литературный критик, художник — в 1913—17 гг. жил за границей. Некоторое время увлекался учением Штейнера.
36. Основным пунктом антропософии Р Штейнера была мысль о возможности достижения высших степеней «мистического знания» на земле, путем совершенствования духовных сил человека. В письме к Ал. Блоку от 28. XI. 1913 г., под впечатлением описанной беседы у Вяч. Иванова (26. XI.), Е. Ю. Кузьмина-Караваева резко критикует антропософию Штейнера с позиций ортодоксального христианства (см. фонд Блока). Сам Блок к этому времени успел узнать — в частности, в шестичасовой беседе с А. Белым 24 февраля 1912 года — о жизни и воззрениях Штейнера и его учеников (см.: А. Белый, Воспоминания о Блоке. — «Записки мечтателей», 1921, № 6, стр. 120—121; А. Блок, Собр. соч. в 8 тт, т. 7, стр. 129), и укрепиться в своем отрицательном отношении к антропософии (ср. запись в дневнике от 20 января 1913 — т. 7, стр. 209 — и др.). Однако блоковская критика антропософии имела иной характер, чем у Кузьминой-Караваевой.
37. Различное отношение к Ал. Блоку Е. Ю. Кузьминой-Караваевой и А. Н. Толстого, по-видимому, отразилось в «Хождении по мукам». Существует мнение, что черты личности Е. Ю. Кузьминой-Караваевой\* нашли воплощение в образе Елизаветы Киевны («Сестры»).
38. Содержание письма Блока, полученного 1 декабря 1913 г., передано Е. Ю. Кузьминой-Караваевой по памяти и не вполне точно, т. к. оригинал его остался в СССР По автографу ГБЛ письмо это было опубликовано в Уч. зап. Тартуского гос. университета (см. предисловие, стр. 257), а затем вошло в Собрание соч. А. Блока (т. 8, стр. 430).
39. На углу Офицерской ул. и набережной р. Пряжки (Офицерская ул., д. 57, кв. 21; с 1920 г. — кв. 23) Ал. Блок жил с 24 июля 1912 г.
40. Маковский Сергей Константинович (1877—1962) — художественный критик, редактор и издатель журнала «Аполлон».

41. Автор мемуаров ошибается: «патриотические стихи» должны были быть опубликованы не в сборнике, а в журнале «Аполлон» (№ 1, 1915). О посылке Блоком стихотворения в редакцию «Аполлона» и об отказе С. Маковского напечатать это стихотворение см.: Д. Максимов, Блок и Империалистическая война, «Литературный современник», 1936, № 9, стр. 192. Из текста публикуемых воспоминаний (см. стр. 273 и примеч. 44) становится очевидной справедливость предположения Д. Максимова, что речь идет о стих. «Голос из хора».

42. Имеется в виду оборонческое стих. Ф. Сологуба «Марш» («Барабаны, не бейте слишком громко. .») из сб.: Война. Стихи., Пг., «Отечество», 1915, стр. 8.

43. Неточная цитата из стих. Игоря Северянина «Мой ответ» (1914):

Друзья! Но если в день убийственный  
Падет последний исполин,  
Тогда ваш нежный, ваш единственный,  
Я поведу вас на Берлин.

(Игорь Северянин, Victoria regia, М., «Наши дни», 1915, стр. 107).

44. Цитируются (не совсем точно) строки из стих. «Голос из хора» («Как часто плачет — вы и я .») от 6 июня 1910 — 27 февраля 1914 (цикл «Страшный мир»).

45. Опубликовано: «Современные записки» (Париж), 1936, № 62, стр. 227. В СССР печатается впервые.

46. Там же, стр. 228. В СССР печатается впервые. Получив письмо Ал. Блока, Е. Ю. Кузьмина-Караваева ответила ему 20 июля 1916 года (очевидно, сразу же по получении): «Я чуть было не решила сейчас уехать из Дженеты разыскивать Вас. И не решилась потому, что не знаю, — надо ли Вам. Когда будет нужно, — напишите» (фонд Блока). Через несколько дней (26 июля 1916) она послала Блоку из Дженеты на фронт еще одно письмо и обращенное к поэту стихотворение «Увидишь ты не на войне. .», затем — еще четыре письма (см. примеч. 8, №№ 11—14) из Дженеты и Анапы. По-видимому, однако, Блок на эти письма уже не отвечал, и переписка их прекратилась.

## МАТЕРИАЛЫ К БИБЛИОГРАФИИ А. А. АХМАТОВОЙ (1911—1917)

М. Кооп

Публикуемая работа является попыткой составить полную библиографию дореволюционного творчества Анны Андреевны Ахматовой и до-октябрьской «ахматовианы», — библиографию, учитывающую сборники, отдельные публикации стихотворений, критические работы, биографические материалы, литературу по творчеству А. А. Ахматовой и посвященные поэтессе произведения. В настоящем томе публикуется лишь библиография материалов, *вошедших в журналы и неперIODические издания*. Ввиду большого объема работы список использованной литературы пока что ограничен просмотром ведущих журналов. Из неперIODических изданий просмотрены ведущие альманахи и сборники, а также антологии, хрестоматии и «чтецы-декламаторы».

Хронологически поиски материала ограничены 1911—1917 годами. 1911 год рассматривается как начало выступлений А. Ахматовой в печати (в журнале «Аполлон», № 4). Впрочем, необходимо оговорить, что первое опубликованное стихотворение А. А. Ахматовой относится к значительно более раннему периоду: в 1907 году в Париже Н. С. Гумилевым издавался журнал «Сириус», во втором номере которого и было опубликовано первое стихотворение А. Ахматовой «На руке его много блестящих колец. . .» («Сириус», 1907, № 2, л. 4 об.).

Описание материала, включенного в данный указатель, целиком осуществлено *de visu*.

Расположение материала систематико-хронологическое и алфавитное внутри каждого года. Нумерация сплошная по всей основной части, содержащей отделы I—VI. Отделы VII и VIII имеют каждый свою нумерацию. В работе мы пользуемся правилами библиографического описания, в настоящее время общепринятыми.

В отдел I включены сборники стихотворений.

В отдел II вошли отдельные публикации стихотворений в различных изданиях. При каждой повторной публикации в ссылке указываются все предыдущие публикации этого же стихотворения.

В отдел III включены критические работы А. Ахматовой.

В отделе IV — биографические материалы.

В отдел V вошла критическая литература по творчеству А. Ахматовой. Всюду, где это было возможно, псевдонимы раскрыты. При описании больших проблемных или обзорных статей указаны страницы, относящиеся ко всей статье полностью; страницы, включающие сведения об А. Ахматовой, даны в примечаниях. Статьи кратко аннотированы. Без аннотации остаются лишь статьи, в заглавиях которых ясно указано их содержание, а также краткие рецензии информационного или импрессионистически-эмоционального характера. При аннотировании статей, в которых говорится о влиянии на творчество А. Ахматовой, в аннотации, вводится следующая

форма: после буквы «А» (Ахматова) ставится двоеточие и перечисляются упомянутые в данной работе фамилии.

Отдел VI включает произведения, посвященные А. Ахматовой.

В отдел VII включен список библиографических пособий по древолюционному творчеству А. Ахматовой.

К работе приложен список использованной литературы (отдел VIII).

Приведем статистические данные к отделам:

- I. Сборники — 6 номеров.  
II. Публикации отдельных стихотворений — 139 номеров.

По годам:

1911 г. —	7
1912 г. —	13
1913 г. —	34
1914 г. —	36
1915 г. —	26
1916 г. —	13
1917 г. —	10

III. Критические работы А. Ахматовой — 1 номер.

IV. Библиографические материалы — 2 номера.

V. Литература по творчеству А. Ахматовой — 53 номера.

По годам:

1912 г. —	10
1913 г. —	10
1914 г. —	22
1915 г. —	6
1916 г. —	3
1917 г. —	2

VI. Посвященные А. Ахматовой произведения — 14 номеров.

Мы не претендуем на исключительную полноту нашего указателя, который, как мы уже говорили, является только началом работы по составлению полной библиографии А. А. Ахматовой.

## I. СБОРНИКИ

1. Вечер. Стихи. Пред. М. Кузмина. Пб., «Цех поэтов», 1912. 90 с., с илл.: 1 л. цв. фронт.
2. Четки. Стихи. СПб., «Гиперборей», 1914, 138 с.
3. То же. Изд. 2-е. П., «Гиперборей», 1915, 138 с.
4. То же. Изд. 3-е. Пг., «Гиперборей», 1916, 138 с.
5. То же. Изд. 4-е. Пг., «Гиперборей», 1916, 138 с.
6. Белая стая. Стихотворения. Пг., «Гиперборей», 1917, 136, [8] с.

## II. ПУБЛИКАЦИИ ОТДЕЛЬНЫХ СТИХОТВОРЕНИЙ

1911 г.

7. В лесу. («Четыре алмаза — четыре глаза. »). — Аполлон, № 4, с. 21.
8. «Мне больше ног моих не надо. »). — Аполлон, № 4, с. 22.

9. Может быть. («Память о солнце в сердце слабеет...»). — Новая жизнь, № 7, с. 5.

10. «Муж хлестал меня узорчатым...». — Рус. мысль, № 12, с. 216.

11. Над водой. («Стройный мальчик — пастушок...»). — Аполлон, № 4, с. 21—22.

12. Сероглазый король. («Слава тебе, безысходная боль...»). — Аполлон, № 4, с. 20.

13. «Сжала руки под темной вуалью...». — Новая жизнь, № 7, с. 5.

1912 г.

14. В Царском Селе. («А там мой мраморный двойник...»). — Лит. альманах, с. 42.

15. В Царском Селе. («По аллее проводят лошадок...»). — Лит. альманах, с. 42.

16. «Весенним солнцем это утро пьяно...». — Ант. совр. поэзии, с. 749.

17. «Жарко веет ветер душный...». — Ант. совр. поэзии, с. 749.

18. Здесь все то же, то же, что и прежде...». — Гиперборей, № 1, с. 6.

19. Маскарад в парке. («Луна освещает карнизы...»). — Лит. альманах, с. 43—44.

20<sup>1</sup> Над водой. («Стройный мальчик — пастушок...»). — Ант. совр. поэзии, с. 749—750.

21. «О, не вздыхайте обо мне...». — Лит. альманах, с. 43.

22. «Помолись о нищей, о потерянной...». — Гиперборей, № 1, с. 5.

23. «Приходи на меня посмотреть...». — Нива, № 44, с. 873.

24<sup>2</sup> «Сжала руки под темной вуалью...». — Ант. совр. поэзии, с. 748.

25. «Я написала слова...». — Ант. совр. поэзии, с. 748.

26. «Я пришла сюда, бездельница...». — Новая жизнь, № 1, с. 5.

1913 г.

27. «Безвольно пощады просят...». — Жатва, кн. 4, с. 5.

28. Белой ночью. («Ах, дверь не заперла я...»). — Совр. рус. лирики, с. 18.

29. Бессоница. («Где-то кошки жалобно мяукают...»). — Рус. мысль, № 2, с. 86.

30. «Бисерным почерком пишете, Lise...» (Георгию Иванову). — Гиперборей, № 8, с. 6—7.

31. В Царском Селе. («Смуглый отрок бродил по аллеям...»). — Совр. рус. лирики, с. 16.

32. Возвращение. («Вижу выцветший флаг над таможенной...»). — Гиперборей, № 5, с. 5.

33. «Звенела музыка в саду...». — Гиперборей, № 8, с. 4—5.

34. «И на ступеньки встретить...». — Гиперборей, № 5, с. 6.

35. «Косноязычно славивший меня...». — Гиперборей, № 8, с. 6.

<sup>1</sup> См. № 11.

<sup>2</sup> См. № 13.



36. Любовь. («То змейкой свернувшись клубком...»). — Совр. рус. лирики, с. 15.
38. «Мальчик сказал мне: «как это больно!».». — Рус. мысль, № 12, с. 130.
37. «Меня покинул в полнолуние...» — Нива, № 5, с. 87.
39. «Не будем пить из одного стакана.». — Гиперборей, № 8, с. 5.
40. «Ничего не скажу, ничего не открою.». — Нива, прилож., № 7, с. 371.
41. Отрывок. («И кто-то во мраке дерев незримый...»). — Жатва, кн. 4, с. 3.
42. Песенка. («Черная вилась дорога...»). — Нива, № 10, с. 194.
43. «Потускнел на небе синий лак.». — Гиперборей, № 9—10, с. 3.
44. «Простертый коврик под иконой...». — Жатва, кн. 4, с. 4.
45. «Родилась я не поздно, не рано.». — Гиперборей, № 9—10, с. 4.
- 46<sup>3</sup>. Сероглазый король. («Слава тебе, безысходная боль...»). — Совр. рус. лирики, с. 19.
- 47<sup>4</sup>. «Сжала руки под темной вуалью...». — Совр. рус. лирики, с. 17.
48. Смятение. («Было душно от жгучего света.»). — Гиперборей, № 5, с. 3.
49. «Столько просьб у любимой всегда.». — Гиперборей, № 5, с. 7.
50. «Твой белый дом и тихий сад оставлю.». — Гиперборей, № 9—10, с. 4.
51. «То пятое время года...». — Гиперборей, № 9—10, с. 5.
52. «Ты письмо мое, мальчик, не комкай.». — Заветы, № 5, с. 6.
53. «У меня есть улыбка одна.». — Гиперборей, № 8, с. 4.
54. «Умирая, томлюсь о бессмертии.». — Гиперборей, № 5, с. 4.
55. «Чернеет дорога приморского сада.». — Гиперборей, № 9—10, с. 3.
56. «Что ты видишь, тускло на стену смотря...». — Гиперборей, № 8, с. 3.
57. «Я видел поле после града...». — Заветы, № 5, с. 5.
58. «Я научилась просто, мудро жить...». — Рус. мысль, № 2, с. 86.
59. «Я пришла тебя сменить, сестра...». — Аполлон, № 3, с. 35.
60. *Sabaret artistique*. («Все мы бражники здесь, блудницы...»). — Аполлон, № 3, с. 36.

1914 г.

61. Александру Блоку. («Я пришла к поэту в гости...»). — Любовь к трем апельсинам, № 1, с. 5.
62. «Бесшумно ходили по дому.». — Сев. зап., № 12, отд. 2, с. 82.
- 63<sup>5</sup>. В Царском Селе. («А там мой мраморный двойник...»). — Лиг. альманах, с. 42.

<sup>3</sup> См. № 12.

<sup>4</sup> См. № 13, 24.

<sup>5</sup> См. № 14.

- 64<sup>6</sup> В Царском Селе. («По аллею проводят лошадок...»). — Лит. альманах, с. 42.
- 65<sup>7</sup> То же. — Избр. стихи рус. поэтов, с. 166.
66. «Вечерний и наклонный.». — День, 29 июня, № 174, с. 3.
67. «Вместо мудрости опытность. Пресное...». — Рус. мысль, № 6, с. 53.
68. Дама в лиловом. («На шее мелких четок ряд.»). — Сев. зап., № 6, с. 33.
69. «И жар по вечерам, и утром вялость.». — Ежемес. журн., № 2, с. 6.
70. Июль 1914. («Можжевелика запах сладкий.»). — Аполлон, № 6—7, с. 9.
71. Июль 1914. («Пахнет гарью. Четыре недели.»). — Аполлон, № 6—7, с. 9—10.
72. «Каждый день по новому тревожен.». — Новая жизнь, № 1, с. 3.
73. «Как ты можешь смотреть на Неву.». — День, 29 июня, № 174, с. 3.
74. Кукушка. («Я живу как кукушка в часах.»). — Избр. стихи рус. поэтов, с. 164.
- 75<sup>8</sup>. Любовь. («То змейкой свернувшись клубком...»). — Избр. стихи рус. поэтов, с. 163.
- 76<sup>9</sup> Маскарад в парке. («Луна освещает карнизы.»). — Лит. альманах, с. 43—44.
77. Музе. («Муза сестра заглянула в окно.»). — Избр. стихи рус. поэтов, с. 162.
- 78<sup>10</sup>. Надпись на неоконченном портрете. («О, не вздыхайте обо мне.»). — Избр. стихи рус. поэтов, с. 168.
- 79<sup>11</sup>. «О, не вздыхайте обо мне.». — Лит. альманах, с. 43.
80. Обман. («Синий вечер. Ветры кротко стихли...»). — Избр. стихи рус. поэтов, с. 166—167.
81. Песни последней встречи. («Так беспомощно грудь холодела.»). — Избр. стихи рус. поэтов, с. 167.
82. Рыбак. («Руки голы выше локтя...»). — Избр. стихи рус. поэтов, с. 163—164.
83. Сердце к сердцу. («Сердце к сердцу не приковано.»). — Избр. стихи рус. поэтов, с. 165.
- 84<sup>12</sup> «Сжала руки под темной вуалью...». — Избр. стихи рус. поэтов, с. 165.
85. «Слаб голос мой, но воля не слабеет...». — Ежемес. журн., № 3, с. 3.
86. «Стал мне реже снится, слава Богу.». — Сев. зап., № 6, с. 34.
87. «Ты знаешь, я томлюсь в неволе...». — Ежемес. журн., № 2, с. 6.
88. «Ты мог бы мне снится и реже.». — День, 29 июня, № 174, с. 3.
89. Утешение. («Вестей от него не получишь больше.»). — Аполлон, № 6—7, с. 10.
- 90<sup>13</sup> То же. — Совр. война в рус. поэзии, с. 276.

<sup>6</sup> См. № 15.

<sup>7</sup> См. № 15, 64.

<sup>8</sup> См. № 36.

<sup>9</sup> См. № 19.

<sup>10</sup> См. № 21.

<sup>11</sup> См. № 21, 78.

<sup>12</sup> См. № 13, 24, 47.

<sup>13</sup> См. № 89.

91<sup>14</sup>. Утешение. («Вестей от него не получишь больше. .»). — Отзвуки войны, с. 121—122.

92. «Хорони, хорони меня, ветер...». — Избр. стихи рус. поэтов, с. 169.

93. «Цветов и неживых вещей...». — Новая жизнь, № 2, с. 3.

94. «Я любимого нигде не встретила...». — Ежемес. журн., № 3, с. 3.

95. «Я не знаю, ты жив или умер...». — Пряник осиротевшим детям, с. 30.

96<sup>15</sup>. Cabaret artistique. («Все мы бражники здесь, блудницы .»). — Избр. стихи рус. поэтов, с. 170.

1915 г.

97. «Был он ревнивым, тревожным и нежным...». — Невский альманах жертвам войны, с. 11.

98. «Выбрала сама я долю...». — Рус. мысль, № 12, с. 2.

99. «Дал ты мне молодость трудную...». — Журн. журн., № 6, с. 16.

100. «Долго шел через поля и села .». — Сев. зап., № 10, с. 44.

101. «Есть в близости людей заветная черта...». — Сев. зап., № 10, с. 41.

102<sup>16</sup>. Июль 1914. («Можжевельника запах сладкий...»). — В тылу, с. 13.

103<sup>17</sup>. «Каждый день по новому тревожен .». — Журн. журн., № 6, с. 17.

104. «Как невеста получаю .». — Рус. мысль, № 12, с. 1—2.

105. Милому. («Голубя ко мне не присылай .»). — Новый журн. для всех, № 4, с. 33.

106. Молитва. («Дай мне черные ночи недуга...»). — Война в рус. поэзии, с. 99—100.

107. «Не мучь меня больше, не тронь .». — Сев. зап., № 10, с. 40.

108. «Нет, царевич, я не та...». — Сев. зап., № 10, с. 43.

109<sup>18</sup>. «Пахнет гарью. Четыре недели. .». — В тылу, с. 13.

110<sup>19</sup>. Сероглазый король. («Слава тебе, безысходная боль...»). — Журн. журн., № 6, с. 16.

111<sup>20</sup>. «Сжала руки под темной вуалью .». — Журн. журн., № 6, с. 16.

112. «Сколько раз я проклинала .». — Сев. зап., № 10, с. 42.

113<sup>21</sup>. «Столько просьб у любимой всегда. .». — Журн. журн., № 6, с. 16.

114<sup>22</sup>. «Ты знаешь, я томлюсь в неволе...». — Журн. журн., № 6, с. 17.

115. «Тяжела ты, любовная память...». — Альманахи стихов, выходящие в Петрограде, с. 5.

116. У самого моря. Поэма. — Аполлон, № 3, с. 25—32.

<sup>14</sup> См. № 89, 90.

<sup>15</sup> См. № 60.

<sup>16</sup> См. № 70.

<sup>17</sup> См. № 72.

<sup>18</sup> См. № 71.

<sup>19</sup> См. № 12, 46.

<sup>20</sup> См. № 13, 24, 47, 84.

<sup>21</sup> См. № 49.

<sup>22</sup> См. № 87.

117<sup>23</sup> Утешение. («Вестей от него не получишь больше .»). — Война в рус. поэзии, с. 99.

118<sup>24</sup> То же. — Совр. война в рус. поэзии, с. 276.

119<sup>25</sup> То же. — В тылу, с. 14.

120. «Хочешь знать, как все это было .». — Журн. журн., № 6, с. 16.

121. «Целый год ты со мной неразлучен .». — В год войны., с. 11.

122. «Широк и желт вечерний свет .». — Рус. мысль, № 12, с. 1.

1916 г.

123. «Ведь где-то есть простая жизнь и свет .». — Сев. зап., № 1, с. 35.

124. «Из памяти твоей я выну этот день. .». — Альманах муз, с. 23.

125. «Муза ушла по дороге .». — Альманах муз, с. 24.

126. «Нам свежесть слов и чувства простоту .». — Сев. зап., № 1, с. 34.

127. «Не искал меня, не славил. .». — Сев. зап., № 1, с. 36.

128. Ответ гр. В. А. Комаровскому. («Какие странные слова .»). — Аполлон, № 4—5, с. 40—41.

129. «Перед весной бывают дни такие .». (Н. Г. Чулковой). — Сев. зап., № 1, с. 32.

130. «Под крышей промерзшей чужого жилья .». — Альманах муз, с. 22.

131. «Самые темные дни в году...». — Сев. зап., № 1, с. 33.

132. «Ты мне не обещан ни жизнью, ни богом .». — Альманах муз, с. 21.

133. «Я знала, я снюсь тебе...». — Аполлон, № 4—5, с. 41.

134. «Я знаю, ты моя награда...». — Аполлон, № 4—5, с. 40.

135. «Я улыбаться перестала...». — Аполлон, № 4—5, с. 40.

1917 г.

136. «Бессмертник сух и розов. Облака. .». — Тринадцать поэтов, с. 6.

137. «Все отнято: и сила и любовь. .». — Тринадцать поэтов, с. 5.

138. «Еще весна таинственная млела .». — Тринадцать поэтов, с. 6.

139. «И мнится — голос человека. .». — Аргус, № 11—12, с. 81.

140. «Как белый камень в глубине колодца .». — Рус. мысль., № 1, с. 136.

141. «Как страшно изменилось тело...». — Тринадцать поэтов, с. 6.

142. Майский снег. («Прозрачная ложится пелена...»). — Рус. мысль, № 1, с. 136.

143. «Не страсти и не печали. .». — Тринадцать поэтов, с. 5.

144<sup>26</sup> Утешение. («Вестей от него не получишь больше...»). — Военные стихи совр. рус. поэтов, с. 7—8.

145. «Эта встреча никем не воспета .». — Аргус, № 3, с. 71.

<sup>23</sup> См. № 89, 90.

<sup>24</sup> См. № 89, 90, 117.

<sup>25</sup> См. № 89, 90, 117, 118.

<sup>26</sup> См. № 89, 90, 117, 117, 119.

### III. КРИТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ

146. О стихах Н. Львовой. — Рус. мысль, 1914, № 1, отд. 2, с. 27—28.

Отзыв о кн.: Н. Львова, Старая сказка. Пред. В. Брюсова. М., «Альциона», 1913.

### IV. БИОГРАФИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ

147. [Б. п.] В кружке поэтов и поэтесс. — Изв. кн. магазинов Т-ва М. О. Вольф, 1914, № 1, с. 6.

Открытие сезона 1913—1914 гг. в кружке «Вечера Случевского». Присутствовала А. В дальнейших заметках о работе «кружка» А. не упоминается.

148. Пяст В. Русская поэзия в 1913 году. — Отклики, 1914, 9 янв., № 1, с. 3—4.

О выступлениях А. с чтением своих стихотв. на концертах и собраниях.

### V. ЛИТЕРАТУРА ПО ТВОРЧЕСТВУ А. А. АХМАТОВОЙ

1912 г.

149. Ам-и. [Мих. Осип. Цейтлин] Заметки любителя стихов. О самых молодых поэтах. — Заветы, № 1. изд. 2-е, испр., отд. 2, с. 88—97. А.: с. 91—93. Авт. установлен по изд.: И. Ф. Масанов. Словарь псевдонимов. т. 1, М., 1956, с. 74.

150. [Б. п.] Ахматова. Вечер. Стихи. СПб., 1912. — Бюлл. лит-ры и жизни, № 16, с. 305.

А. и: И. Анненский, М. Кузмин, Ф. Сологуб, А. Блок. Поэзия женской души.

151. [Б. п.] Анна Ахматова. Вечер. Стихи. С предисловием М. Кузмина. — Гиперборей, № 2, с. 27.

152. Бер, Ник. [Бернер, Н.] Анна Ахматова. Вечер. Стихи. Книгоизд. «Цех Поэтов», СПб., 1912. — Путь, № 7, с. 66—67. Авт. установлен по списку сотрудников журнала.

А. и: М. Кузмин, И. Анненский.

153. Брюсов, В. Сегодняшний день русской поэзии. (50 сборников стихов 1911—1912 гг.). — Рус. мысль, № 7, отд. 3, с. 17—28, А.: с. 22.

Упом.: А. «Вечер», СПб., 1912.

154. Гиппиус, Вас. А. Ахматова. Вечер. СПб., 1912 — Новая жизнь, № 3, с. 270.

А. и: И. Анненский, М. Кузмин, Ф. Сологуб, А. Блок.

155. Ивич, И. Цех поэтов. — Вест. лит-ры, № 4, с. 90—91.

А. и М. Зенкевич.

156. Кузмин, М. [Предисловие к сборнику «Вечер»]. — В кн.: Ахматова А. А. Вечер. Стихи. СПб., «Цех поэтов», 1912, с. 7—10.

157. Чудовский, В. По поводу стихов Анны Ахматовой. — Аполлон, № 4, с. 45—50.

Упом.: А., Вечер, СПб., 1912. Импрессионистический характер стихотв. А. Японское иск. и поэзия А.

158. Чулков, Г. Анна Ахматова. Вечер. Стихи. Цех поэтов, СПб., 1912. — Жагва, кн. 3, с. 275—277.

159. Б. С.-в. Замерзающий парнас. — Жатва, л. 4, с. 348—353. А.: с. 351.

О журнале «Аполлон».

160. Брюсов, В. Новые течения в русской поэзии. Акмеизм. — Рус. мысль, № 4, отд. 2, с. 134—142. А.: с. 140—142.

161. Городецкий, С. Некоторые течения в современной поэзии. — Аполлон, № 1, с. 46—50. А.: с. 49—50.

Упом. А., Вечер. СПб., 1912. А. и акмеизм.

162. Долинин, А. С. [Искоз, А. С.] Акмеизм. — Заветы, № 5, отд. 2, с. 152—162. А.: с. 161.

163. Зн. Бор., Евг. [Зноско-Боровский, Е. А.] Анна Ахматова. Вечер. Стихи. СПб., 1912. — Нива, прилож., № 1, с. 159. Авт. установлен по изд.: И. Ф. Масанов, Словарь псевдонимов. Т. 1, М., 1956, с. 385.

Темы сб.

164. Игнатов, И. Литературные отклики. (Новые поэты. «Акмеисты», «адамисты», «эгофутуристы»). — Рус. вед., № 78, 4 апр., с. 3; № 80, 6 апр., с. 2—3.

165. Львов Рогачевский, В. Символисты и наследники их. — Совр., № 7, с. 298—307. А.: с. 299, 304, 305.

166. Новинский, Н. Современные женщины-поэты. — Мир женщины, № 19, с. 5—6.

А., М. Цветаева, Л. Столица, М. Шагинян, Н. Львова.

167. Полянин, Андрей. [Парнок, С.] Отмеченные имена. — Сев. зап., № 4, с. 111—115. А.: с. 112, 114—115. Авт. установлен по изд.: И. Ф. Масанов, Словарь псевдонимов. Т. 2, М., 1957, с. 371.

А., Н. Клюев, И. Северянин.

168. Полянин, Андрей [Парнок, С.] В поисках пути искусства. — Сев. зап., № 5—6, с. 227—232. А.: с. 228.

Акмеизм. Н. Гумилев, С. Городецкий, А.

## 1914 г.

169. [Б. п.] Ахматова А. Четки. Стихи. СПб., «Гиперборей», 1914. — Булл. лит-ры и жизни, № 19, отд. 2, с. 593—594.

Собраны цит. из различных статей и рецензий на сб. «Четки».

170. Ашукин, Н. Четки. (Стихи Анны Ахматовой). — Мир женщины, № 10, с. 12—13.

171. Бобров, С. Анна Ахматова. Четки. Сборник стихотворений. Кн-во «Гиперборей», СПб., 1914. — Совр., № 9, с. 108.

А. и символизм. А. и акмеизм.

172. Брюсов, В. Год русской поэзии (апрель 1913 — апрель 1914 г.). Продолжатели. — Рус. мысль, № 7, отд. 3, с. 19—23. А.: с. 19.

Упом.: А., «Четки». СПб., 1914.

173. Войтоловский, Л. Парнасские трофеи. (Анна Ахматова, Вера Рудич, М. В. Шретер). — Киевская мысль, 11 мая, № 129, с. 2—3. Женщина и поэзия.

174. Вороновская, О. Четки. Анна Ахматова. — Очарованный странник. Вып. 4, с. 14.

175. Гиляровская, Н. «Четки». [Ахматова. Четки. СПб., 1914]. — Голос Москвы, 21 июня, № 142, с. 5.

Влияние на поэзию А.: формальное — А. Блока и тематическое — М. Лохвицкой.

176. Городецкий, С. Женские стихи. (А. Ахматова, Н. Крандиевская, М. Моравская, В. Инбер, В. Рудич, В. Шретер). — Речь, 14 апр., № 100, с. 3.

Упом.: А., «Вечер», СПб., 1914. А. и символизм.

177. Гумилев, Н. Письмо о русской поэзии. — Аполлон, № 5, с. 34—42. А.: с. 36—38.

Упом.: А., «Четки». СПб., 1914. Темы и стилистика.

178. З. Б. [Зноско-Боровский, Евг. А.] Анна Ахматова. Четки. Стихи. Изд-во «Гиперборей». Пб., 1914. — Россия, 29 апр., № 2592, с. 6. Авт. установлен по изд.: И. Ф. Масанов, Словарь псевдонимов. Т. 1, М., 1956, с. 381.

А. и символизм. А. и акмеизм.

179. Иванов-Разумник, Р. В. Жеманницы. («Четки» Анны Ахматовой и «Печальное вино» Веры Инбер). — Заветы, № 5, отд. 3, с. 47—51. А.: с. 47—49.

Об узости поэтического кругозора А., А. и: М. Кузмин и А. Блок.

180. Л. К. [Леонид Канегиссер], Анна Ахматова. Четки. Стихи. 1914. — Сев. зап., № 5, с. 176.

Ограниченность поэтического таланта у А.

181. Львова, Н. Холод утра. (Несколько слов о женском творчестве). — Жатва, кн. 5, с. 249—256.

А., Е. Кузьмина-Караваева, М. Цветаева, «Стихи Нелли» В. Брюсова.

182. Лундберг, Евг. Литературный дневник. — Совр., дек., с. 247—254. А.: с. 254.

Лит-ра о войне. Стихотв. А. «Утешение».

183. Моравская, М. Анна Ахматова. Четки. Стихи. Изд. «Гиперборей», СПб., 1914. — Ежемес. журн., № 4, с. 157.

184. Пяст, В. [Пестовский, Вл. А.] Анна Ахматова. Четки. Стихи. Изд-во «Гиперборей». СПб., 1914. — Отклики, 17 апр., № 15, с. 12.

185. Садовский, Б. Конец акмеизма. — Совр., № 13—15, с. 230—233. А.: с. 230—231.

А. «Четки». СПб., 1914; С. Городецкий, Г. Юнгер, А. Блок.

186. Сахновский, Вас. О современной женщине в современной литературе. («Четки» Анны Ахматовой, «Идущие мимо» Анны Мар). — Новь, 23 мая, № 107, с. 11—12. А.: с. 11.

187. Гальников, Д. [Шпитальников, Д. Л.]. Анна Ахматова. Четки. СПб., изд. «Гиперборей», 1914. — Совр. мир, № 10, отд. 2, с. 208—211. Авт. установлен по изд.: И. Ф. Масанов, Словарь псевдонимов. Т. 3, М., 1958, с. 161.

188. Ходасевич, Вл. Анна Ахматова. Четки. Стихи. Изд-во «Гиперборей», СПб., 1914. — Новь, № 69, 5 апр., с. 6.

189. Чулков, Г. Закатный звон. (И. Анненский и А. Ахматова). — Отклики, 5 марта, № 9, с. 2—3.

190. Чуносос, М. Анна Ахматова. Четки. СПб., 1914. — Новое слово, № 7, с. 158.

## 1915 г.

191. Антон Хмурый. [Псевд.] Война и женская поэзия. — Мир женщины, № 15—16, с. 1—3. А.: с. 2—3.

А., Щепкина-Куперник, М. Моравская, М. Шагинян.

192. Бобров, С. Русская поэзия в 1914 г. — Совр., № 1, с. 218—226. А.: с. 223.

Упом.: А. «Четки». СПб., 1914.

193. Гизетти, А. Три души. (Стихотворения Н. Львовой, А. Ахматовой, М. Моравской). — Ежемес. журн., № 12, с. 147—166.

Поэзия как отражение психологии «современной женской души».

194. Лятский, М. А. Стихи модной поэтессы. — Вест. лит-ры, № 7, с. 168—172.

Упом.: А. «Четки». Изд. 2-е. Пг., 1915.

195.\* Недоброво, Н. В. Анна Ахматова. — Рус. мысль, № 7, отд. 2, с. 50—68.

Поэтический метод А.

196. Тиняков, А. Анна Ахматова. — Журн. журн., № 6, с. 16.

1916 г.

197. [Б. п.] Поэтическое ах. [А. Ахматова]. — Журн. журн., № 4, с. 6.

В основном стихотв. «Широк и желт вечерний свет .».

198. Жирмунский, В. М. Анна Ахматова. — В ст. Ж.: Преодолевшие символизм. — Рус. мысль, № 12, отд. 2, с. 32—41, 42, 52, 54, 55. Ст.: с. 25—56.

А., Н. Гумилев, О. Мандельштам, Г. Иванов, Г. Адамович. А. и символизм. А. и фр. поэты XVIII века. А. и: М. Кузмин и И. Анненский. А. «Четки». Изд. 3-е. Пг., 1916.

199. Югурта, [Топорков, Ал-сей Конст.] Тризны и кануны. П. Распад. — Сев. зап., № 6, с. 120—136. А.: с. 133—136. Авт. установлен по изд.: И. Ф. Масанов, Словарь псевдонимов. Т. 3, М., 1958, с. 280.

Эстетика «остроты» в тв-ве А.

1917 г.

200. Дороватовская, В. Любовь и сострадание. — Жизнь для всех, 1917, № 2, стб. 193—213. А.: стб. 193—203.

201. Слонимский, А. Белая стая. Стихотворения Анны Ахматовой. Пг., «Гиперборей», 1917. — Вест. Евр., № 9—12, с. 403—407.

А. и символизм. А. и акмеизм.

## VI. ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ПОСВЯЩЕННЫЕ А. А. АХМАТОВОЙ

202. Блок, А. Анне Ахматовой. («Красота страшна», Вам скажут .»). — В кн. Б.: Стихотворения. В 3-х тт. Т. 3 (1905—1914). Изд. 2-е, переработ. и доп. М., «Мусагет», 1916, с. 133.

\* ИРЛИ, ф. 201, ед. хр. 1. Беловик I ред., являющийся также черновиком II (окончательной) редакции статьи Н. В. Недоброво об Ахматовой. Автограф, стр. 30 (авторская пагинация) — приписка: «Начато давно — едва ли не в январе еще, окончено 10. III. <19>14.» Ср. в письме Н. В. Недоброво к Л. Я. Гуревич (ИРЛИ, № 20014/СХХХVI б. 2, л. 9) от 6/III. 1914 г.: «. «Четки» Ахматовой завтра или послезавтра появятся на книжном рынке. Статья моя о ней вчера уже написана, и в середине будущей недели я Вам ее доставлю. В печатном виде она займет страниц, я думаю, двенадцать. Так как это, собственно, не рецензия на книгу, а статья о поэте, мне хотелось бы, чтобы она была напечатана не в отделе, а особо как в феврале. .». В письме от 15. III. 1914 г. (там же, л. 11) говорится: «. . . Посылаю Вам статью об Ахматовой и очень извиняюсь, что в автографе. Но я переписывал его с черновика, который и сам разбирал более по догадке, так он был переправлен.» И, наконец, 11. IV. 1914 (там же, л. 15) Н. В. Недоброво дает полное согласие на перередактирование статьи: «. . . Из всех слав Гераклита слава темноты казалась мне всегда наименее завидной, так что я с радостью готов идти навстречу указанию, которое бы поспособствовало просветлению статьи об Ахматовой.»

Поскольку эта статья явилась первой в ряду собственно литературоведческих работ о творчестве Ахматовой, мы остановились на истории ее написания.

Этими материалами я обязана Г. Г. Суперфину, и пользуюсь случаем выразить ему глубокую благодарность.



203. Городецкий, С. Анне Ахматовой. («В начале века профиль странный...»). — В кн. Г.: Цветущий посох. СПб., «Грядущий день», 1913, с. 120.

204. Гумилев, Н. Радости земной любви. Три новеллы. Посвящается Анне Андреевне Горенко. — Весы, 1908, № 4, с. 31—37

205. Гумилев, Н. Она. («Я знаю женщину: молчанье...»). — В кн. Г.: Чужое небо. Третья книга стихов. СПб., «Аполлон», 1912, с. 24—25; то же в кн.: Избр. стихи рус. поэтов, с. 109.

206. Гумилев, Н. Из логова змеива. («Из логова змеива...»). — В кн. Г.: Чужое небо. Третья книга стихов. СПб., «Аполлон», 1912, с. 27—28.

207. Гумилев, Н. Посвящается Анне Ахматовой. [Посвящение ко II отделу сб.]. — В кн. Г.: Чужое небо. Третья книга стихов. СПб., «Аполлон», 1912, с. 31—65.

208. Гумилев, Н. Пятистопные ямбы. («Я помню ночь, как черную наяду...»). — Аполлон, 1913, № 3, с. 30—32; то же в кн. Г.: Колчан. Стихи. М.—Пг., «Альциона», 1916, с. 23—26.

209. Гумилев, Н. Возвращение. («Я из дому вышел, когда все спали...»). — В кн. Г.: Колчан. Стихи. М.—Пг., «Альциона», 1916, с. 33—34.

210. Зенкевич, М. Мясные ряды. (А. Ахматовой). («Скрипят железные крюки и блоки...»). — Избр. стихи рус. поэтов, с. 240; то же в кн.: Лит. альманах, 1912, с. 35; то же в кн.: Лит. альманах, 1914, с. 35.

211. Иванов, Г. Петр в Голландии. (Посвящается Анне Ахматовой). («На грубой синеве крутые волны облака...»). — В кн. И.: Вереск. Вторая книга стихов. М.—Пг., «Альциона», 1916, с. 68.

212. Комаровский, В. А. Анне Ахматовой. (Вечер, Четки). («В полнучи, осыпанной золою...»). — Аполлон, 1916, № 8, с. 49.

213. Кузмин, М. «Залетно голубкой к нам слетела...». — В кн. К.: Глиняные голубки. Третья книга стихов. СПб., изд-во М. И. Семенова, 1914, с. 89.

214. Мандельштам, О. Ахматова. («В пол-оборота, о, печаль...»). — В кн. М.: Камень. Пг., «Гиперборей», 1916, с. 64.

215. Садовский, Б. Анне Ахматовой. («К воспоминаньям пригвожденный...»). — В кн. С.: Полдень. Стихи. Пг., 1915, с. 263—264.

## VII. СПРАВОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ДОРЕВОЛЮЦИОННОМУ ТВОРЧЕСТВУ А. А. АХМАТОВОЙ

1. Владиславлев, И. В. Русские писатели. Опыт библиографического пособия по новейшей русской литературе. Изд. 4-е, переработ. и значит. доп., Л., Госиздат, 1924.

2. Козьмин, Б. П., ред. Писатели современной эпохи. Библиографический словарь русских писателей XX века. Т. 1. М., 1928.

3. Краткая литературная энциклопедия. Т. 1. М., 1962, с. 370—371.

4. Литературная энциклопедия. Т. 1. М., 1930, с. 280—283.

5. Муратова, К. Д., ред. История русской литературы конца XIX — начала XX века. Библиографический указатель. М.—Л., 1963. (Академия Наук СССР Институт русской литературы. (Пушкинский дом)).

6. Никитина, Е. Ф. Русская литература от символизма до наших дней. Литературно-социологический семинарий. С пред. Н. К. Пиксанова. М., «Никитинские субботники», 1926.

7. Рогожин, Н. П. Литературно-художественные альманахи и сборники. 1912—1917 годы. Библиографический указатель. М., 1958. (Всесоюзная книжная палата).

8. Розанов, И. Н. Путеводитель по современной русской литературе. Изд. 2-е. М., «Работник просвещения», 1929.

9. Тарасенков, А. К. Русские поэты XX века. 1900—1955. Библиография. М., «Советский писатель», 1966.

## VIII. ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

### А. НЕПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ

1. Альманах муз. Пг., «Фелана», 1916.

См.: №№ 124, 125, 130, 132.

2. Альманахи стихов, выходящие в Петрограде. Под ред. Дмитрия Цензора. Вып. 1. Пг., «Цевница», 1915.

См. № 115.

3. Антология современной поэзии. Т. 4. Изд. 2-е, переработ. и доп. М. Ф. Самоненко. Киев, 1912.

См.: №№ 16, 17, 20, 24, 25.

4. В год войны. Сборник. Артист солдату. Под ред. Л. Ю. Рахмановой и А. В. Руманова. Пг., худ.-граф. завед. «Уннион», 1915.

См. № 121.

5. В тылу. Лит.-худож. альманах кассы «Взаимопомощь» студентов Рижского политехнического института. Пг., кн-во быв. М. В. Попова, 1915.

См.: №№ 102, 109, 118.

6. Военные стихи современных русских поэтов. Изд. 2-е, Пг., 1917.

См. № 144.

7. Война в русской поэзии. Стихотворения. Сост. Ан. Чеботаревская. Пред. Ф. Сологуба. Пг., кн-во быв. М. В. Попова, 1915,

См.: №№ 106, 117.

8. Избранные стихи русских поэтов. Серия сборников по периодам. Период 3. Вып. 2. (А. Блок — М. Шагинян). — СПб., тип. М. М. Стасюлевича, 1914.

См.: №№ 65, 74, 75, 80, 81, 82, 83, 84, 92, 96.

9. Литературный альманах. СПб., «Аполлон», 1912.

См.: №№ 14, 15, 19, 21.

10. Литературный альманах. СПб., «Аполлон», 1914.

См.: №№ 63, 64, 76, 69.

11. Мир и война. Лит.-худож. альманах. Пг., 1915.

12. Невский альманах жертвам войны. Писатели и художники. Вып. 1. Пг., Об-во рус. писателей для помощи жертвам войны, 1915.

См. № 97.

13. Новый чтец декламатор. Лит.-худож. сборник. Сост. С. Каратыгин. Киев, 1911.

14. Отзвуки войны. Лит.-худож. альманах. Под ред. Ю. Зубовского. Кн. 1. Киев, П. С. Носенко, 1914.

См. № 91.

15. Очарованный странник. Вып. 3, 4. Альманахи интуитивной критики и поэзии. Ред. В. Р. Ховин. СПб., 1914.

См. № 174.

16. Пряник осиротевшим детям. Сборник в пользу убежища «Детская помощь». Ред.-изд. Ант. Дм. Барановская. Пг., тип. М. М. Гулзаца, 1914.

См. № 95.

17. Русская лирика. Избранные произведения русской лирики от Ломоносова до наших дней. Сост. Владислав Ходасевич. М., «Польза», 1914.

18. Современная война в русской поэзии. Вып. 1. На помощь Польше. Пг., тип. т-ва А. С. Суворина — «Новое Время», 1915.

См.: №№ 90, 119.

19. Современные русские лирики. 1907—1912. Стихотворения. Сост. Евг. Штерн. СПб., изд. А. Л. Попова, 1913.

См.: №№ 28, 31, 36, 46, 47.

20. Тринадцать поэтов. Сборник стихотворений. П., тип. В. Ф. Киршбаума, 1917.

См.: №№ 136, 137, 138, 141, 143.

21. Чтец декламатор. Худож. сборники стихотворений, сцен, рассказов и монологов. Сост. Ф. Самоненко. Тт. 1—3, Киев, 1913.

## Б. ЖУРНАЛЫ

1. Аполлон. Худож.-лит. журн. СПб., С. Маковский, 1909—1916. 1909—1916.

См.: №№ 7, 8, 11, 12, 59, 60, 70, 71, 89, 116, 128, 133, 134, 135, 157, 161, 177.

2. Аргус. Илл. худож.-лит. ежемес. Пг., «Огни», 1913—1918. 1913—1917.

См.: №№ 139, 145.

3. Богема. Поэзия — проза — критика. Лит.-худож. и науч.-критич. журн. Пг., М. В. Силин, 1915—1916. 1915—1916.

4. Бюллетени литературы и жизни. М., В. А. Крандиевский, 1909—1918. 1910/1911—1917.

См.: №№ 150, 169.

5. Вестник Европы. Журн. науки — политики — лит-ры СПб., М. М. Стасюлевич, 1866—1917. 1911—1917.

См. № 201.

6. Вестник литературы. См.: Известия кн. магазина Т-ва М. О. Вольф.

7. Весь мир. Ежемед. лит.-худож., общ., попул.-науч. журн. Пг., Игнациус, 1910—1918, 1911—1917

8. Весы. Ежемес. иск. и лит-ры. М., С. А. Поляков, 1904—1909. 1908—1909.

См.: № 204.

9. Всеобщий журнал. Ежемес. илл. всеобщий журн. лит-ры, иск., науки и общ. жизни. СПб., И. С. Клейнершехет, 1910—1912. 1910/1911—1912.

10. Гиперборей. Ежемес. стихов и критики. СПб., М. Лозинский, 1912—1913. 1912—1913.

См.: №№ 18, 22, 30, 32, 33, 34, 35, 39, 43, 45, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 151.

11. Жатва. Журн. лит-ры. М., [Е. Е. Курлов, А. А. Смирнов], 1911—1915. 1911—1915.

См.: №№ 27, 41, 44, 158, 159, 181.

12. Живое слово. Ежемед. лит.-худож. и общ.-полит. журн. М., М. Н. Мещеринов, 1912—1914. 1912—1914.

13. Жизнь. Ежемед. лит.-худож. илл. журн. М., акц. об-во «Анонис», 1912—1914. 1912—1914

14. Жизнь для всех. Лит. худож., науч.-попул. и общ. ежемес. журн. Пг., В. А. Поссе, 1909—1917. 1911—1917.

См. № 200.

15. Журнал журналов. Орган критич. мысли. Календарь лит-ры и иск. Пг., «Печать», 1915—1917. 1915—1917.

См.: №№ 99, 103, 110, 111, 113, 114, 120, 196, 197.

16. За семь дней. Журн. СПб., «Хронос», 1911—1913. 1911—1913.

17. Заветы. Лит.-полит. журн. СПб., С. А. Иванчина-Писарева, 1912—1914. 1912—1914.

См.: №№ 52, 57, 149, 162, 179.

18. Запросы жизни. Ежемед. вест. культуры и политики. СПб., Р. М. Бланк, 1909—1912. 1911—1912.

19. Золотое Руно. Журн. худож., лит. и критич. М., Н. П. Рябушинский, 1908—1909. 1908—1909.
20. Ежемесячный журнал лит-ры, науки и общ. жизни. Пг., В. С. Миролюбов, 1914—1918. 1914—1917.  
См.: №№ 69, 85, 87, 94, 183, 193.
21. Известия кн. магазинов Т-ва М. О. Вольф по лит-ре, наукам и библиогр. и Вестник литературы. СПб. — М., 1897—1917. 1911—1917.  
См.: №№ 147, 155, 194.
22. Кругозор. Ежемес. лит.-полит. журн. СПб., В. А. Тихонов, 1913.
23. Летопись. Ежемес. лит., науч. и полит. журн. Пг., А. Н. Тихонов, 1915—1917. 1915—1917.
24. Любовь к трем апельсинам. Журнал доктора Дапертутто (о театре). Пг., Вс. Э. Мейерхольд, 1914—1916. 1914—1916.  
См. № 61.
25. Маски. Ежемес. иск. и театра. М., М. В. Орлов, 1912—1915. 1912—1915.
26. Мир. Ежемес., лит., общ.-полит. илл. журн. СПб., В. А. Богушевский, 1908—1912. 1911—1912.
27. Мир женщины. М., В. Г. Галачев, 1912—1916. 1912—1916.  
См.: №№ 166, 170, 191.
28. Нива. Илл. журн. лит-ры, политики и совр. жизни. СПб., А. Ф. Маркс, 1870—1918. 1911—1917.  
См.: №№ 23, 38, 42.
29. Нива. Ежемес. лит. и попул.-науч. прилож. к журн. «Нива». Спб., А. Ф. Маркс, 1888—1916. 1911—1916.  
См.: №№ 40, 163.
30. Новая жизнь. Журн. лит-ры, науки, общ. жизни. М., С. Семенов, 1910—1917. 1911—1917.  
См.: №№ 9, 13, 26 72, 93, 154.
31. Новое слово. Ежемес. журн. СПб., С. М. Проплер, 1909—1914. 1911—1914.  
См. № 190.
32. Новый журнал для всех. СПб., Н. А. Бенштейн, 1908—1916. 1911—1916.  
См. № 105.
33. Путь. Ежемес. лит. и общ. журн. М., И. А. Белоусов, 1911—1914. 1911—1914.  
См. № 152.
34. Отклики. Литература. — Искусство. — Наука. Прилож. к газ. «День». СПб., 1914 № 1 [9-I] — № 28 [6—VIII.] 1914 янв.—июль.  
См.: №№ 148, 184, 189.
35. Рампа и жизнь. Еженед. театр. илл. журн. М., Л. Г. Мунштейн, 1909—1918. 1911—1917.
36. Рудин. Новый двухнед. журн. Поэзия. Памфлет. Сатира. Пг., Н. Г. Лещенко, 1915—1916. 1915—1916.
37. Русская мысль. Журн. науч., лит., полит. М., П. Б. Струве, 1880—1921. 1911—1917.  
См.: №№ 10, 29, 37, 58, 67, 98, 104, 122, 140, 142, 146, 153, 160, 172, 195, 198.
38. Русское богатство. Ежемес. лит., науч. и полит. журн. Пг., В. Г. Короленко, 1879—1918. 1914 № 1 (ноябрь) — 1917 № 2/3 загл.: Русские записки. 1911—1917.
39. Свободный журнал. СПб. — М., М. М. Комарова, 1913—1917. 1913—1917.
40. Север. Еженед. лит.-худож. журн. СПб., Вс. Соловьев, 1888—1914. 1911—1914.

41. Северные записки. Лит.-полит. ежемес. СПб., С. И. Чацкина, 1913—1917. 1913—1917.  
См.: №№ 62, 68, 86, 100, 101, 107, 108, 112, 123, 126, 127, 129, 131, 167, 168, 180, 199.
42. Современник. Ежемес. журн. лит-ры, науки, истории, иск., общ. жизни и политики. СПб., П. И. Певин, 1911—1915. 1911—1915.  
См.: №№ 165, 171, 182, 185, 192.
43. Современный мир. Ежемес. лит., науч. и полит. журн. СПб., М. К. Иорданская, 1900—1916. 1911—1916.  
См. № 187.
44. Солнце России. Лит.-худож. юморист. еженед. СПб., «Копейка», 1910—1917. 1910/1911—1917.
45. Труды и дни. Двухмес. изд-ва «Мусагет». М., Э. К. Метнер, 1912—1914, 1916. 1912—1914, 1916

## В. ГАЗЕТЫ

1. День. Ежеднев. газ. СПб., 1912—1917. 1914 янв.—июль.  
См.: №№ 66, 73, 88.
2. Голос Москвы. Ежеднев. лит. газ. М., 1906—1915, 1914 май—авг.  
См. № 175.
3. Киевская мысль. Ежеднев. газ. Киев, 1906—1918. 1914 май.  
См. № 173.
4. Новь. Ежеднев. изд. М., 1914—1915. 1914 апр.—май.  
См.: №№ 186, 188.
5. Речь. Ежеднев. полит. и лит. газ. СПб., 1906—1917. 1914 март—апр.  
См. № 176.
6. Россия. Газ. полит. и лит. Ежеднев. изд. СПб., 1905—1914. 1914 янв.—апр.
7. Русские ведомости. Ежеднев. газ. М., 1863—1918. 1913 апр.  
См. № 162.

## О ПЕРВЫХ ПУБЛИКАЦИЯХ А. А. АХМАТОВОЙ

А. С. Крюков

В рукописном отделе Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде имеются две почтовые открытки, отправленные А. А. Ахматовой Э. П. Юргенсону. Юргенсон — приемный сын П. Л. Вакселя и продолжатель его дела. Желая получить автограф, он имел обыкновение посылать литераторам письма, вкладывая туда открытки с обратным адресом. Видимо, на такое письмо и отвечала Ахматова, поскольку адрес на открытке писан не ее рукой.

Судя по ответу Ахматовой, Юргенсон интересовался биографическими данными ее и Гумилева, а также спрашивал о первой публикации их стихов. Открытки отправлены из Царского Села 22 апреля 1913 года. Они позволяют совершенно точно установить даты первых публикаций стихотворений А. А. Ахматовой и Н. С. Гумилева. Приводим текст первой открытки:

### АННА АХМАТОВА

(Анна Андреевна Гумилева, рожд. Горенко) родилась 11 июня 1889 г. около Одессы. Первое стихотворение напечатано в журнале «Сириус» \* (№ 2), который издавался в Париже в 1907 г.<sup>1</sup>

Во второй открытке сообщаются аналогичные сведения о Н. Гумилеве.

«Сириус» — двухнедельный журнал литературы и искусства — выходил под редакцией Н. Гумилева, М. Фармаковского и А. Божерянова. Его первый номер открывался следующим заявлением: «Издавая первый русский журнал в Париже, мы дадим новые ценности в новом аспекте»<sup>2</sup>. Идея создания журнала принадлежала Гумилеву. В одном из писем к NN (13 марта 1907 г. из Киева) А. А. Ахматова (тогда еще Горенко, не Гумилева) писала: «Зачем Гумилев взялся издавать «Сириус»? Это меня удивляет и приводит в необычайно веселое настроение. Сколько несчастиев наш Микола

---

\* Журнал «Сириус» впервые описан в работе Б. Унбегауна «Русская периодическая печать в Париже до 1918 года», в сб.: Временник общества друзей русской книги. III. Париж, 1932, стр. 31—48. Текст публикуемого стихотворения А. А. Ахматовой на стр. 33. Публикуемая открытка позволяет внести некоторые уточнения в данные, содержащиеся в работе Б. Унбегауна и комментариях к изданию: Анна Ахматова, Сочинения, *Interlanguage literary associales*, 1965, стр. 273 и 401. — *Ред.*

<sup>1</sup> Рукописный отдел ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 124, собр. П. Л. Вакселя, л. 1.

<sup>2</sup> Сириус — *Sigius*, Париж, 1907, № 1, стр. не нумерованы.

перенес и все понапрасну! Вы заметили, что сотрудники почти все так же известны и почтенны, как я!»<sup>3</sup>.

Установить, как долго издавался «Сириус» и сколько всего номеров вышло, не удалось: в Национальной библиотеке в Париже имеется только первый номер. Наиболее полно «Сириус» представлен в ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде — 3 номера. Во втором номере опубликовано стихотворение, подписанное «Анна Г.», то есть Анна Горенко. Вот его текст:

На руке его много блестящих колец  
Покоренных им девичьих нежных сердец.

Там ликует алмаз и мечтает опал  
И красивый рубин так причудливо ал.

Но на бледной руке нет кольца моего,  
Никому, никогда не отдам я его.

Мне сковал его месяца луч золотой  
И во сне надевая, шепнул мне с мольбой:

«Сохрани этот дар, будь мечтою горда!»  
Я кольца не отдам никому никогда.<sup>4</sup>

А. Ахматова никогда не перепечатывала и не включала ни в один из своих сборников это стихотворение, считая, по-видимому, его несовершенным. Стихотворение «На руке его много блестящих колец .», представляющее собой первое выступление Ахматовой в печати, — не только факт биографии поэтессы. Его следует учитывать при характеристике ее раннего творчества.

---

<sup>3</sup> Э. Голлербах, Из воспоминаний о Н. С. Гумилеве, — «Новая русская книга», Берлин, 1922, № 7, стр. 38.

<sup>4</sup> Сириус — *Sirijs*, Париж, 1907, № 2, л. 4 об.

## О «БЕСЕДАХ С ПОЭТОМ В. И. ИВАНОВЫМ» М. С. АЛЬТМАНА

З. Г. Минц.

В советском литературоведении на протяжении многих десятилетий имя Вячеслава Ивановича Иванова встречалось крайне редко.<sup>1</sup> Упоминания в общих перечнях поэтов-символистов, резкие и, вместе с тем, крайне беглые оценки «слабых сторон» творчества Вяч. Иванова,<sup>2</sup> грубые неточности в изложении его биографии — вот все, что можно было найти у нас об этом поэте. А, между тем, в начале XX века Вяч. Иванов как сторонниками, так и противниками новой поэзии единодушно признавался одним из ее вождей и вдохновителей.

Ал. Блок считал Иванова «писателем образованным и глубоким», «прекрасным поэтом»,<sup>3</sup> А. Белый — «крупным художником, ученым и организатором символического течения современности», «метром», которого он, Белый, «высоко ценит и любит»,<sup>4</sup> В. Брюсов — «настоящим мастером, понимающим современные задачи стиха», чья поэзия имеет «редкую в наше время силу»,<sup>5</sup> В. Пяст — «новым звеном в цепи дорогих сердцу имен, протянувшихся через всю нашу родную литературу»<sup>6</sup>; С. Городецкий назвал поэзию Вяч. Иванова

<sup>1</sup> За последние годы появились две работы: И. М. Нусинов, История литературного героя, М., ГИХЛ, 1958, стр. 129—137; М. Чарный, Неожиданная встреча (Вячеслав Иванов в Риме), — «Вопросы литературы», 1966, № 3. Статья Чарного чрезвычайно интересна как первая в советском литературоведении работа, содержащая сведения о биографии В. Иванова. Наибольший интерес представляют тезисы доклада И. М. Машбиц В е р о в а «Творчество Вячеслава Иванова» («Материалы VII конференции литературоведов Поволжья», Волгоград, 1966, стр. 45), полный текст которого нам, к сожалению, неизвестен.

<sup>2</sup> Чуть ли не единственным исключением являются высказывания А. В. Луначарского и П. С. Когана. Луначарский в статье «Передовой отряд культуры на Западе» (1920), сетуя на пока еще незначительные результаты сотрудничества интеллигенции с Советской властью, писал, как о некотором успехе, об относительном созвучии «расплывчатого коллективизма, так называемой «соборности» Вячеслава Иванова», и идеологии «наших дней». (А. В. Луначарский, Собрание сочинений в 8 тт., т. 5, М., ГИХЛ, 1966, стр. 390). Следует упомянуть и об обзорной книге П. С. Когана, где о Вяч. Иванове говорится как об одном из «больших талантов», которые «сказали все, что нужно» было для их — уже умершей — эпохи (П. С. Коган, Литература этих лет. 1917—1923, 2-е изд., Иваново-Вознесенск, «Основа», 1924, стр. 49).

<sup>3</sup> Александр Блок, Собр. соч. в 8 тт., т. 8, М.—Л., ГИХЛ, 1963, стр. 190.

<sup>4</sup> А. Белый, Арабески, М., «Мусагет», 1911, стр. 471, 473 и 468.

<sup>5</sup> Валерий Брюсов, Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней, М., «Скорпион», 1912, стр. 119 и 136.

<sup>6</sup> В. Пяст, Вячеслав Иванов, в кн.: Книга о русских поэтах последнего десятилетия, под ред. М. Гофмана, СПб. — М., изд. М. О. Вольфа, [б. д.], стр. 267.



«поистине изумительным и величавым зрелищем наших дней»<sup>7</sup> и т. д., и т. п. В общем обзоре символистской поэзии 1900-х гг. поэт и критик Н. Полярков писал: «В кружках московских поэтов нередко талант Вяч. Иванова сравнивают с дарованием В. Брюсова и К. Бальмонта. Удивительно быстро, в два-три года, поэт занял свое (при этом одно из первых) место в современной поэзии России»<sup>8</sup>. При этом значение творчества Вяч. Иванова признавали отнюдь не только его литературные единомышленники. Так, Н. Гумилев, скептически относившийся и к мистицизму Иванова, и к «крайностям русской идеи» в его творчестве, и к отвлеченной «теоретичности» лирики Иванова, вместе с тем, отмечает, что «все творчество» поэта — «сплошная революция, иногда даже против канонов, установленных им самим.»<sup>9</sup> Профессор Ф. Ф. Зелинский назвал В. Иванова «пламенным новатором в области поэзии».<sup>10</sup> Даже марксистская критика 1900—1910-х гг., остро полемическая, неизменно сурово критиковавшая мистико-идеалистические взгляды Иванова, признавала ту субъективную искренность поисков поэта, за которую «вы не можете не уважать его».<sup>11</sup> Главное же — и А. В. Луначарский, и П. С. Коган, и даже до вулгаризации прямолинейно-социологичный Вл. Кранихфельд постоянно исходили из убеждения, что творчество Вяч. Иванова — одно из наиболее ярких и типичных проявлений русского символизма.<sup>12</sup>

Рассматриваемое с подобных позиций, творчество Вяч. Иванова приобретает двойной интерес. С одной стороны, весьма любопытным и поучительным для современного историка литературы может оказаться даже то, что уже современниками и «сочувственниками» Иванова воспринималось именно как слабые стороны его творчества: удаленность лирики Вяч. Иванова от живой жизни, камерность и отвлеченная «философичность» в раскрытии поэтической темы, своеобразный «рационализм» в обрисовке даже самых, казалось бы, экзотически-бурных настроений, сложность и труднодоступность поэтического языка, изысканное экспериментаторство и стилизации, заслонявшие порой кипение реальных страстей окружавшей поэта действительности. Внимательно и непредвзято изучив эти стороны поэзии Вяч. Иванова, мы яснее пойдем, например, многое в эволюции Ал. Блока, написавшего в 1905 г. восторженную статью «Творчество Вячеслава Иванова»,<sup>13</sup> сблизившегося с Ивановым в 1907—09 гг., а в 1912 году пришедшего к неожиданно категорическому выводу: «Атмосфера В. Иванова сейчас для меня немислима»<sup>14</sup> и противопоставившего в письме к А. Белому холодное искусство Иванова — и страдания России: «Над печальными людьми, над печальной Россией в лохмотьях он с приятностью громыхнул жестяным листом»<sup>15</sup>.

Не следует, однако, забывать и другой стороны вопроса. Несмотря на отмеченные выше особенности творчества Вяч. Иванова, порывы этого, бес-

<sup>7</sup> С. Городецкий, Ближайшая задача русской литературы, — «Золото руно», 1904, № 4, стр.

<sup>8</sup> Н. Полярков, Поэты наших дней, М., 1907, стр. 111.

<sup>9</sup> Н. Гумилев, Письма о русской поэзии, Пг., «Мысль», 1922, стр. 34.

<sup>10</sup> Ф. Ф. Зелинский, Вячеслав Иванов, в кн.: Русская литература XX века. 1890—1910. Под ред. проф. С. А. Венгерова, ч. II, т. 3, «Мир», 1916, стр. 111.

<sup>11</sup> П. С. Коган, Очерки по истории новейшей русской литературы, т. 3. Современники, вып. 3. Мистики и богоискатели, М., «Заря», 1911, стр. 138.

<sup>12</sup> См.: А. В. Луначарский, Заметки философа. Неприемлющие мира, — «Образование», 1906, № 8; В. П. Кранихфельд, В мире идей и образов. Этюды и портреты, т. 3, Пг., «Жизнь и знание», 1917 (глава «Новые наследники «Переписки» Гоголя»).

<sup>13</sup> См.: Александр Блок, Собрание сочинений в 8 тт., т. 5, стр. 7—18.

<sup>14</sup> Там же, т. 8, стр. 384.

<sup>15</sup> Там же, стр. 387.

спорно, талантливому поэту и высокообразованному критику были абсолютно искренними и искренне устремленными к России, к народу. Речь идет, разумеется, не о «приукрашивании» Иванова, не об искусственно-модернизирующей интерпретации его творчества. Историк литературы не должен замалчивать монархических тенденций ряда произведений раннего Вяч. Иванова или его оборонческих произведений периода Первой мировой войны. Он не должен избегать и разговора об идеалистических основах мирозерцания писателя. Но значит ли это, что следует забывать об иных тенденциях его творчества? Очевидно, например, что настроения Вяч. Иванова в 1905 году были отчетливо бунтарскими и что он твердо верил в победу революции и в поражение царизма. Цитируя и перефразируя пушкинские «Стансы», он писал:

В надежде славы и добра,  
Гляжу вперед я без боязни:  
Истлеет древко топора,  
Не будет палача для казни,

И просвещенные сердца  
Извергнут черную отраву  
И вашу славу и державу  
Возненавидят до конца.

Так! Подлые вершите казни,  
Пока ваш скиптр и царство тьмы!  
Вместите дух в затвор тюрьмы —  
Гляжу вперед я без боязни!<sup>16</sup>

В годы реакции Вяч. Иванов и Георгий Чулков выступили с проповедью так называемого «мистического анархизма». Общественный резонанс их пламенных призывов практически оказался равным нулю, а теоретические основы «учения» — эклектическими, туманно-максималистскими и, в то же время, легко переходящими в самый умеренный либерализм<sup>17</sup>. И все же бесспорно, что субъективно и статьи, и лирика Вяч. Иванова в годы столыпинской реакции порождались «неприятием мира», современной поэту действительности, борьбой с индивидуализмом «уединенной души», поисками народных начал в искусстве и жизни<sup>18</sup>. При этом своеобразное «славянофильство» Вяч. Иванова (во многом родственное Блоку) не переходило (за исключением уже отмечавшихся ранних произведений) в прославление реакционных сторон современности или в шовинизм. Зато в этом

<sup>16</sup> Вячеслав Иванов, *Cor ardens. Speculum speculorum*. Эрос, золотые завесы, М., «Скорпион», 1911, стр. 45—46. На революционную тематику этого стихотворения уже в послеоктябрьские годы обратил внимание Г. Чулков (см.: Георгий Чулков, *Наши спутники*. Литературные очерки, М., 1922, стр. 67—68).

<sup>17</sup> См.: Вл. Орлов, *История одной «дружбы — вражды»*, в кн.: В. Орлов, *Пути и судьбы*, М.—Л., СП, 1963, стр. 502—512.

<sup>18</sup> Ср. в стих. «Ропот»:

Свечу, кричу на бездорожье,  
А вокруг немеет, зов глуша,  
Не по-людски и не по-божьи  
Уединенная душа.

(Вячеслав Иванов, Эрос, СПб., «Оры», 1907, стр. 35—36). В этом же сборнике, в стихотворении «Нищ и светел», — отчетливо выраженное стремление раздать «дальним своим» душу, любовь; надежда на слияние с народом.

«славянофильстве» отчетливо проявилось неприятие западно-европейской цивилизации с ее формальными свободами и нивелировкой личности<sup>19</sup>. Наконец, историк советской культуры не сможет пройти мимо деятельности Иванова как профессора Бакинского университета, искренне стремившегося в начале 1920-х гг. внести вклад в развитие послереволюционной русской культуры.

Этот последний период творчества Вяч. Иванова изучен, пожалуй, хуже всего. Если, с одной стороны, в советском литературоведении послеоктябрьского Иванова часто безоговорочно отождествляют с белоэмигрантами,<sup>20</sup> то, с другой, и у нас, и за рубежом бытовали не менее фантастические версии об Иванове — советском наркоче и ректоре Бакинского университета<sup>21</sup>. Между тем, бакинский период жизни Вяч. Иванова весьма любопытен и проливает новый свет на всё его творчество. Печатающиеся в настоящем сборнике записи бесед Вяч. Иванова с М. С. Альтманом (равно как и опубликованная ниже статья Н. В. Котрелева) могут, думается, дать известное представление о настроениях и взглядах писателя начала 1920-х гг., восполнить существенный пробел в наших знаниях о биографии и творчестве Иванова и положить начало их научному изучению.

Первое, что бросается в глаза в помещаемых ниже «Беседах», — это обилие высказываний одного из «вождей» символизма об этом течении. При этом, однако, типичная для Иванова 1900—1910-х гг. убежденность в том, что именно символизму суждено стать вершинным явлением русской культуры<sup>22</sup>, сменяется чувством глубокого и горького разочарования, горечью несвершившихся надежд: «Ах, как время все обернуло. Когда мы, «символисты», начали, нам представлялось совершенно иное. И вот нас уже объявили

<sup>19</sup> Ср. две ранние эпиграммы Вяч. Иванова о Франции:

*Jus mortuorum*

Вот кладбище, и у входа:  
«Братство, равенство, свобода...»  
Здесь учися, Данте, сам  
Силе дверных эпиграмм!

*Jus vivorum*

«Братство, равенство, свобода» —  
Гордо блещет с арки входа.  
— Что за мрачные дома?  
— Наша, сударь, здесь тюрьма.

(Вячеслав Иванов, Кормчие звезды. Книга лирики. СПб., 1901, стр. 222, 223). Позже Д. В. Философов писал, что вся западная культура, по мнению Иванова, — «не культура, а дрессура, расчищенный сад и вспаханный огород, укрепленный за собственником» (Д. В. Философов, Слова и жизнь. Литературные споры новейшего времени. 1901—1908, СПб., 1909, стр. 14).

<sup>20</sup> Подобная точка зрения повторялась во многих справочных изданиях, а частично бытует и в наши дни (ср., например, указатели к Собранию сочинений А. В. Луначарского: в тт. 1—4, М., ГИХЛ, 1963—1964, об Иванове сказано, что он «после Октябрьской революции эмигрировал за границу», и лишь начиная с т. 5 — М., ГИХЛ, 1965 — говорится, что он «с 1924 года жил в Италии»). Аргументированное отрицание версий об Иванове-эмигранте находим в упоминавшейся выше статье Чарного (см. сноску 1).

<sup>21</sup> См., например, статью Б. Михайловского — «Иванов» — в «Литературной энциклопедии» (т. 4, 1930). С опровержением этих слухов в зарубежной прессе выступили дети В. И. Иванова — Д. В. и Л. В. Ивановы.

<sup>22</sup> См., например, цикл статей «Искусство и символизм» в кн.: Вячеслав Иванов, Борозды и межи, М., «Мусагет», 1916.

отошедшими. А, между тем, как мало было сделано».<sup>23</sup> Переосмысление общей роли символизма приводило Иванова к знаменательным сдвигам в его литературно-эстетических воззрениях. Так, любопытно изменяется ряд частных оценок: прежде очень высоко оценивавшиеся Вяч. Ивановым В. Брюсов и К. Бальмонт<sup>24</sup> теперь подвергаются — особенно последний — суровой критике. На этом фоне бросается в глаза хвalebный отзыв об Ал. Блоке — «первом из современных русских лириков», «первоклассном таланте» (305), — отзыв, особо значимый в послеоктябрьские годы, когда отношение к автору «Двенадцати» часто с большой четкостью выявляло общественную позицию того или иного деятеля культуры.

Не менее любопытны сами обвинения, выдвигаемые Вяч. Ивановым против В. Брюсова, К. Бальмонта, Игоря Северянина и др. Это — упреки в пошлости («Бальмонт < . > пошлости часто говорит» — 304; «Северянин < . > увешивает себя ничтожными, фальшивыми драгоценностями, неискусно и пошло наряжается» — 305), а также в отсутствии гуманного пафоса у поэтов-символистов: «Брюсов < имеется в виду дооктябрьское творчество Брюсова — З. М. > служит злу» (305) поскольку «эффективные рифмы» для него как поэта важнее, чем сострадание изображаемому в произведении человеческому горю (308). Последний упрек тем более интересен, что сам Вяч. Иванов 1900—1910-х гг. имел репутацию поэта-символиста, наиболее отрешенного от «суетливых дел мирских».

Правда, мы уже отмечали гуманистическую устремленность призывов к «соборности» у Вяч. Иванова 1900-х гг., антииндивидуалистический пафос его борьбы с «уединенным сознанием» (ср. в «Беседах» с М. С. Альтманом: «Он < Сологуб — З. М. > очурил себя магическим кругом, и никто к нему в круг не войдет, но и он из своего круга не выйдет» — (312). Однако, бросается в глаза, что в мельком кинутым упреке Брюсову понимание человечности, гуманистических задач искусства как-то проще и конкретнее, жизненнее, чем в статьях периода «мистического анархизма». Наконец, обращают на себя внимание обвинения Ивановым ведущих поэтов-символистов в формализме, в холодно-логическом экспериментаторстве, разлагающем синтетическое по своей природе искусство на не связанные между собой «формальные задания»: «В этом и есть сущность декадентства, что часть приобретает значение целого. Это есть < . > начало зла» (308). Подобные мысли Иванова весьма родственны взглядам Ал. Блока, в частности, позициям, с которых Блок критиковал акмеизм в статье «Без божества, без вдохновенья». При этом Вяч. Иванов противопоставляет бездушию «формализма» не близкие символистам романтические теории вдохновения (ср. его рассуждения об огромной роли «прилежания» для художника — (306—307), а именно цельность гуманистического содержания. Отсюда и характерное противопоставление литературы «века нынешнего» искусству XIX века как виртуозности — гуманизму, служению обществу: «Да, — сказал Вячеслав Иванов со вздохом. — Теперь всё пошли «виртуозы», а раньше были другие. Писатель был солью земли» (312). Упоминание о передовых писателях XIX века как о «соли земли» после слов М. С. Альтмана о Чернышевском, с одной стороны, свидетельствует о не только евангельском источнике цитаты, с другой — показывает, что хотя Вяч. Иванов почти всегда высоко ценил русскую литературу XIX в., однако, теперь сам объем понятия «русская литература» для него значительно расширился. Разговор же о «виртуозности» особенно любопытен тем, что критика 1900—1910-х гг. не раз обращалась с таким упреком

<sup>23</sup> См. ниже, стр. 306. В дальнейшем ссылки на «Беседы» даются в тексте, в скобках — указание страницы. Настроения Вяч. Иванова близки к блоковским раздумьям 1918—1920 гг.

<sup>24</sup> Так, например, в сборнике Вяч. Иванова «Cor ardens» (М., «Скорпион», 1911) В. Брюсову посвящена вся вторая книга — «Speculum speculogitum», а также стихотворения «Венок», «Mi fur le serpi amiche», стих. «Алый час» снабжено эпиграфом из Брюсова. Там же, в цикле «Пристрастия», — «К Бальмонту» с высокой оценкой его творчества и т. д., и т. п.

именно в адрес В. Иванова — и, надо сказать, имела для этого вполне достаточно оснований.

Совершенно очевидно, что в разговорах Вяч. Иванова с Альтманом об искусстве начала XX в. отразилось не просто брюзжание «метра», недовольного плохим исполнением хорошо задуманной программы, а нечто неизмеримо более серьезное — горькое осознание того самого «кризиса символизма», который для Ал. Блока стал совершившимся фактом уже к началу 1910-х гг. Нетрудно увидеть и те позитивные воззрения, которые отчетливо ощутимы в подобного рода критике: это — мечты об искусстве «синтетически-цельном, в котором господствует единое устремление к Истине, Добру, Красоте, понятое как служение людям.

В приводимых М. Альтманом высказываниях Иванова многое продолжает и развивает идеи его более ранних критических работ и поэзии. Так, одной из определяющих особенностей творчества Вяч. Иванова всегда было стремление к созданию искусства жизнеутверждающего<sup>25</sup> Не случайно одним из наиболее часто встречающихся в его лирике и приобретающих символический смысл слов оказывается «Да»:

«Мое лицо —

Кроткий луч таинственного Да»<sup>26</sup>; «творческое Да»<sup>27</sup>; «земли рождающее Да»<sup>28</sup>; «всерадостное Да»<sup>29</sup> и т. д., и т. п. Эта же защита жизнеутверждающей функции искусства звучит и в приводимых М. С. Альтманом словах Вяч. Иванова о роли «славословия» (см. стр. 311). В них нельзя не увидеть известной односторонности воззрений Иванова: боязни темных сторон жизни и их отображения в искусстве, мистического стремления «заклясть мрак» постоянными призывами света. Именно из этой боязни показа разных сторон действительности происходила и недооценка роли великого «срывателя масок» Л. Н. Толстого, звучащая и в дореволюционных работах Вяч. Иванова<sup>30</sup>, и в его «Беседах» с М. С. Альтманом. Вместе с тем, утверждение «славословия» как необходимой функции истинного искусства определенным образом характеризует общий тонус мироощущения Иванова в начале 1920-х гг.

Другой важнейшей стороной творчества Вяч. Иванова была его постоянная (опять-таки за исключением периода «мистического анархизма») убежденность в значимости культуры, духовного опыта, пережитого челове-

---

<sup>25</sup> Исключение составляет ряд стихотворений периода «непрития мира». Пессимистическая тональность присуща и трагедии «Прометей», отражающей сомнения автора в плодотворности активной борьбы со злом и, вместе с тем, убежденность в неизбежности этой борьбы. Наконец, и весьма характерный для поэзии Вяч. Иванова пантеизм мог иногда поворачиваться прославлением смерти как полного растворения личности в космосе. Однако, все это не является определяющим в гамме поэтических эмоций Иванова, в целом светлых и ликующих. Жизнеутверждающий пафос лирики Вяч. Иванова (генетически восходящий к настроениям философской лирики Вл. Соловьева 1870 — середины 1890-х гг) неоднократно отмечался критикой 1900—1910-х гг. — то с сочувствием («Поэзия Вяч. Иванова глубоко оптимистична. Ее принцип — «Из «Нет» непримиримого слепительное «Да»», Н. П о я р к о в, Поэты наших дней, М., 1907, стр. 111), то с иронией («Среди московских упадочников г. Вячеслав Иванов — несомненно, неунывающий россиянин», Н. и к. А ш е ш о в, Вячеслав Иванов. «Прозрачность» < . >, — «Образование», 1904, № 8, II, стр. 147).

<sup>26</sup> Вячеслав Иванов, Кормчие звезды. Книга лирики, СПб., 1901, стр. 4.

<sup>27</sup> Там же, стр. 275.

<sup>28</sup> Вячеслав Иванов, Прозрачность. Вторая книга лирики, М., «Скорпион», 1904, стр. 41.

<sup>29</sup> Там же, стр. 44.

<sup>30</sup> См., например, статью «Лев Толстой и культура» в сб.: Борозды и межи.

ством. Отнюдь не только абстрактный академизм или «бегство от современности» заставляли Вяч. Иванова писать, например, о том, что «античное предание насущно нужно России и славянству, ибо стихийно им родственно» своим «гуманизмом»<sup>31</sup>, или, вызывая нападки и насмешки критики, обращаться к традициям русского XVIII века, древнерусской литературы и архаических фольклорных жанров. Прокладывая дорогу поэзии Велемира Хлебникова<sup>32</sup>, Вячеслав Иванов был убежден, что каждое, подлинно великое явление культуры должно синтезировать духовный опыт прошлого. И если у истоков этих взглядов мы наталкиваемся на «теорию синтеза» Вл. Соловьева, то итогом размышлений Иванова оказывается неожиданное благословение культурной политики «сознательного пролетариата» начала 1920-х гг.: «Взглянем на состояние умов. Анархические течения не являются господствующими, они по существу кажутся корелатом и тенью буржуазного строя. То, что именуется сознательным пролетариатом, стоит всецело на почве культурной преемственности»<sup>33</sup>, а культуру Иванов в том же произведении благословляет и защищает. Следует учесть еще одно обстоятельство, роднящее бывшего «мистического анархиста» Вяч. Иванова с Ал. Блоком (и, пожалуй, с В. Брюсовым). В период до победы революции все они считали главной задачей этой революции разрушение культуры, а в годы после Октября — восстановление непрерывной цепи культурной преемственности. Сказанным в значительной степени объясняется и сама позиция Вяч. Иванова как профессора советского университета, и большая часть приводимых М. С. Альтманом высказываний поэта о русской культуре XIX века (в частности, здесь — вторая основная причина недооценки Л. Толстого, о котором Вяч. Иванов уже в 1910-х гг. писал, что «поистине превыше всего он желал < . > упрощения»,<sup>34</sup> а также — основа апологетизации Ф. М. Достоевского, в той же книге названного «великим зачинателем и предопределителем нашей культурной сложности»<sup>35</sup>).

Записи М. С. Альтмана дополняют и проясняют наши знания о литературно-эстетических взглядах Вяч. Иванова и по ряду других сложных и интересных вопросов (ср., например, размышления поэта о «классицистическом» и «романтическом» началах искусства — о национально-русских корнях символизма — о ритме и метре — и мн. др.). Они содержат множество весьма любопытных частных оценок тех или иных авторов и произведений — в том числе и тех, о которых Вячеслав Иванов в своих печатных статьях столь развернуто никогда не высказывался. Наконец, «Беседы с Вячеславом Ивановым» М. С. Альтмана дают богатейший материал для исследователей биографии поэта.

Как явствует из названия публикуемых М. С. Альтманом материалов, перед нами — не воспоминания, а систематизированные записи дневникового типа, сделанные в 1921 г. в Баку по «горячим следам» бесед с Вяч. Ивановым. Записи были показаны Иванову, просмотрены и одобрены им. Все это, естественно, намного повышает степень достоверности материалов. Просмотренный Ивановым полный экземпляр «Бесед» хранится в личном архиве М. С. Альтмана. Публикуемая ниже часть записей представляет собой выдержки из «Бесед», посвященные вопросам литературы. Автор «Бесед с В. И. Ивановым» во время своих встреч с В. И., в 1921—1924 гг., был студентом историко-филологического факультета АзГУ. Ныне — профессор, доктор филологических наук.

<sup>31</sup> Вячеслав Иванов, *Нежная тайна*. Лепта, СПб., «Оры», 1912, стр. 5.

<sup>32</sup> См.: В. Перцов, *О Велимире Хлебникове*, — «Вопросы литературы», 1966, № 7, стр. 48., где упоминается о биографической стороне взаимоотношений Вяч. Иванова и Вел. Хлебникова.

<sup>33</sup> Вячеслав Иванов и М. О. Гершензон, *Переписка из двух углов*, Пг., «Алконост», 1921, стр. 45.

<sup>34</sup> Вячеслав Иванов, *Борозды и межи*, стр. 77.

<sup>35</sup> Там же, стр. 7.

## ИЗ БЕСЕД С ПОЭТОМ ВЯЧЕСЛАВОМ ИВАНОВИЧЕМ ИВАНОВЫМ (Баку, 1921 г.)

М. С. Альтман

16 января. Я процитировал стихи Бальмонта:

Мой зверь не лев, излюбленный толпою,  
Мне кажется, что он лишь крупный пес<sup>1</sup>

Вячеслав Иванович\* взъярился: — Какая пошлость! Ведь сходство собаки со львом только внешнее и случайное, и сказать так, как сказал Бальмонт, значит сказать рифмованную пошлость. Бальмонт, впрочем, пошлости часто говорит. Он, конечно, поэт подлинный, первоклассный, но, к сожалению, слишком много (скажем скромно — 70%) писал ненужного: перепевы самого себя, повторения, случайное, внешнее, а иногда и пошлое. Но вообще-то он поэт не пошлый. Вот у Пушкина нет ничего пошлого, и я, любя Пушкина и ненавидя пошлость, не могу не сердиться на Бальмонта в данном случае.

— Да, — возразил я, — но ведь тот же Бальмонт говорит: «Нравятся отдельностью все созданыя мне»<sup>2</sup>.

— Когда Бальмонт говорит, что ему нравится каждое отдельное созданые, он прав, ибо он здесь — утверждающий, говорящий некое «да» миру, а на всякое «да» человек имеет право; другое дело — сравнение льва с собакой: здесь, несмотря на внешне-утвердительную форму, сближение отрицательное, и отрицание это незаконно. Все же, повторяю, Бальмонт — большой поэт, талант несомненный. Кстати, о талантах. Разве это не беспринципно, что если кто талантлив, то уж перед ним преклоняются, не считаясь с тем, что человек делает со своим талантом? Вспоминаю, Игорь Северянин прислал мне письмо, на которое я было начал ему ответ в таком роде: «Милостивый Государь! Что Вы все носитесь со своим талантом! Это в среде художников так же само собой разумеется, как во всяком приличном обществе — то, что каждый его член человек порядочный. Важно не это, а...» Тут я, однако, бросил писать, ибо испугался, что могу подвергнуться участи Брюсова — быть Северяниным расхваленным<sup>3</sup>, а получать похвалы от Северянина мне вовсе не улыбалось. Это Сологуб сделал ошибку, разъезжая по всей России в роли его аккомпаниаторши<sup>4</sup>: он, такой мастер с Игорем Северяниным!

— Да в чем же порочность Северянина?

— А в том, что каждый поэт застает поэзию на определенной ступени развития и пытается или двигать ее дальше, или, находя, что до него движение поэзии было неверным, изменить направление этого движения. Таков

---

\* В дальнейшем, для сокращения, мы будем Вячеслава Ивановича Иванова обозначать его инициалами — В. И. (примеч. автора статьи здесь и ниже даны под звездочкой. — *Ред.*).

истинный сын муз. Но вообразите блудного сына, который из поколения в поколение накопленные родительские книги начинает распродавать и покупает на них ликёры и тому подобное, какое это произведет на вас впечатление? Таков Северянин. Он увешивает себя ничтожными, фальшивыми драгоценностями, неискусно и пошло наряжается, и в таком виде является в общество, трубя о своем таланте

— Ну, а о Брюсове какого вы мнения, В. И.?

— Это вопрос посложнее. Дело в том, что Брюсов, при большом и несомненном таланте, самым грубым образом изнасиловал свою музу. Он с ней грубо обращался, таскал ее (я сам видел) за волосы, бил ее. Брюсов дерзает обратиться к своей музе с угрозой: «Влекись, мой вол... мой кнут тяжел»<sup>5</sup>. И ещё он о себе писал: «Но последний царь, вселенной, Сумрак! Сумрак! — за меня»<sup>6</sup> Какой-то эмпирический (не метафизический) тяготеет над ним грех, и Брюсов служит злу. Не Сологуб, как кажется многим, а Брюсов. Если, например, у вас есть какое-нибудь колеблющееся дело, которое можно решить и за и против вас, и вы предоставите его решение Брюсову, будьте уверены, что он всегда решит против вас, даже если он вас не знает. По его собственному неоднократному мне признанию, он вынужден вечно лгать. Помню, какое сильное произвел он впечатление на мою жену [Л. Д. Зиновьеву-Аннибал. — М. А.]<sup>7</sup> когда при первом знакомстве, в течение целого вечера, рассказывал, что он больше всех в мире страдает, ибо вынужден всегда лгать и скрывать свое истинное лицо. Брюсов — большая поэтическая сила, все же он поэт только второклассный.

— Ну, а Блок?

— Блок первый из современных русских лириков. В обычной речи такой простой, он как бы двух слов связать не может, а в своих стихах, оказывается, он знает о вас интуитивно такие вещи, такие ваши интимные переживания, какие никто другой не знает. Блок и благозвучнее Бальмонта, и талант первоклассный. А вот Андрей Белый, по-моему, стихом не владеет. И потому, быть может, не владеет, что так тесно знает технику стиха. В поэзии он только экспериментатор. Но он гениален в прозе. И его «Петербург»<sup>8</sup> одновременно и неудавшаяся, и гениальная книга. К тому же Белый — колоссальнейший ум, необычайный диалектик, с огромными познаниями и, как личность, пожалуй, более сложное явление, чем даже Ницше. Но он безумец, и это «красиво», когда слышишь это слово, но очень мучительно, когда с безумцем приходится жить. И он имеет еще несчастное свойство — всё, что говорит и пишет, сейчас же и печатать. А это великое зло: читатели воспринимают эти мнения, как нечто объективное, отстоявшееся, а, между тем, я знаю, «как это делается». Так, например, когда Белый писал о Брюсове очень лестную статью (напечатанную в «Луге зеленом») <sup>9</sup>, Брюсов Белого преследовал, и Белый Брюсова ненавидел<sup>10</sup>: этой статьей Белый хотел как бы отделаться от Брюсова, расквитаться с ним, воздав ему должное и сверхдолжное, как поэту. Таковы и многие другие суждения Белого, это — «правда мгновения», и оттого так много в них всяких противоречий. При моей последней с ним встрече Белый читал мне новые стихи Брюсова и почти о каждом стихе высказывал очень меткие отрицательные суждения. Помню, Белый мне однажды сказал, что Брюсов подобен очаровательной женщине, но которая, когда ты к ней подходишь в ожидании услышать что-нибудь нежное, ласковое, вдруг прокричит — Паровозный свисток!

17 января. — Вот Вы, В. И., — сказал я, — так сурово говорили вчера о Брюсове, а между тем в *Cor ardens* вы писали, что он открыл вам новую «эру Офиеля» и обращались к нему со словами «И музы темной посвящаю Прозренья — зрящему Тебе»<sup>11</sup>

— Да, я был одно время в него влюблен, неоднократно целовал его глаза, а глаза его были черные, прекрасные, подчас гениальные. Бывало, он стоит с наклоном головы влево, весь гибкий, упругий, и вдруг весь озаряется светом, когда мелькнет у него какой-нибудь замысел, или ему вдруг представится план его будущего произведения. Он был подобен кошке или черной



рыси на Парнасе, если хотите, пантере. Брюсов мог мгновенно импровизировать стихи почти любым размером, Да, не того я от него ожидал, сердит я на него. «Огненный ангел»<sup>12</sup>, правда, хороший роман (рассказов Брюсова я не люблю), но это все не то, не то. Уж «Мелкий бес» Сологуба<sup>13</sup> лучше и, пожалуй, шедевр.

Да и Блоком я недоволен. Ах, как время все обернуло. Когда мы, «символисты», начали, нам представлялось совершенно иное. И вот нас уже объявили отошедшими. А между тем, как мало было сделано! Да и вообще, после Достоевского не было у нас ничего первоклассного. Чехов — второклассный. Леонид Андреев, тот из второклассных спустился еще ниже. А о себе что я могу сказать? Если бы я знал, то написал бы свой «памятник» (большой или малый), но я не знаю. Знаю только, что вот «Тантал» Вячеслава Иванова<sup>14</sup> — это хорошее произведение. Впрочем, относительно его я должен сделать два примечания: первое — что сцена с Бротасом выдержана психологически, в то время, как все остальные выдержаны классически (в масках), и второе — что я слишком развил (хотя это не беда) идею Нище о трагедии Солнца<sup>15</sup>: оно все озаряет, а само слепое, все дает, а само ничего не в состоянии брать. Андрей Белый был совершенно прав, когда, разбирая мое творчество, взял исходным и центральным пунктом мою трагедию «Тантал»<sup>16</sup>. О других своих произведениях судить не могу. Да и, вообще, могу ли я теперь судить? Я так далек от всего этого, словно я совершенно переменялся, точно я умер. Во всяком случае, кого я ни читаю из современников, все не то. Только когда я читаю Зиновьеву-Аннибал, я вновь живу, снова плачу, как живой, снова у меня здоровое отношение к жизни. Возможно, что я неправ в своих суждениях. Со мной полезно говорить по специальным предметам, не безынтересно «пофилософствовать», но критико-литературные суждения мои о новой русской литературе, может быть, уж слишком своенравны

18 января. — К женщинам «в массе», — сказал В. И., — я отношусь не с очень большой симпатией, тут, пожалуй, я, вослед Шопенгауэру, даже женоненавистник. Но я знаю, что вдруг встретишь среди женщин одну и сразу замрешь, всплеснув руками: чудо! Счастлив, кому дарована была такая встреча. Вот и вчера (в лекции о Достоевском)<sup>17</sup>, говоря о его повести «Хозяйка», я коснулся этой темы, но только коснулся. Я не хотел говорить на эту тему «умно», ибо в этом случае говорить «умно» было бы глупо, я хотел только обратить внимание — вот здесь она «хозяйка», здесь вот проглядывает то вечно-женственное, что Достоевский впоследствии с такой силой изобразит в Настасье Филипповне (в «Идиоте») и Грушеньке (в «Братьях Карамазовых»). Настасья Филипповна — вот оно то чудо, о котором я говорил, и что в сравнении с ней заурядная Аглая? Как мог, как смел Мышкин колебаться в выборе между Настасьей Филипповной и Аглаей, он, который так сразу, по одному портрету Настасьи Филипповны постиг, какое она чудо: вот в этих-то колебаниях Мышкин и впрямь идиот. И из-за колебаний Мышкина и была зарезана Настасья Филипповна. Рогожин, вот тот понимал женщин и знал, что Настасью Филипповну можно только зарезать.

— Почему только резать?

— Об этом можно или, как авгуры, друг с другом пересмеиваться, или, как посвященные, только мигнуть: говорить тут не приходится. Не всем это дано постичь. Вот Вы, например, мне сказали, что ещё никого не любили. Ещё. Как будто это со всяким может случиться, как будто чувство любви — не величайшая редкость. «Я еще никогда не любил», вы могли бы сказать, и это равнозначно: «я ещё никогда не был королем».

19 января. У нас слишком мало придают значения прилежанию. В Германии вот умеют это ценить, и прилежания требуют не только от ученого, но и от художника. Помню, когда я учился в Германии<sup>18</sup>, какую бездну прилежания мы были вынуждены проявить в семинаре Моммзена<sup>19</sup> по рим-

ской истории. Семинар этот состоялся в следующем: Моммзен намечал ряд тем, и каждый из участников, принимаясь за работу, должен был исчерпать весь имеющийся по данной теме материал (то же должен был делать и рецензент), так что случалось, что референт по данной теме оказывался иногда осведомленнее самого Моммзена. Все же и столь подготовленного референта Моммзен нередко ставил в тупик. Был Моммзен тогда уже 70-летним стариком (первое время занятия были в университете, потом мы к нему ездили на его виллу), нрава был он сердитого и во время диспутов прямо вцеплялся в референта и яростно нападал. А от референта требовалось быть стойким до конца и с апломбом выдержать и отразить все нападки. Такая школа многому научила, судите хотя бы по этому труду (В. И. указал при этом на свою диссертацию на латинском языке «О римских откупщиках») <sup>20</sup> П. Г. Виноградов <sup>21</sup> сейчас же проектировал мне кафедру по римской истории в Москве, говоря, что прохождение Моммзеновского семинара достаточная аттестация. Но я ушел, удивив всех, совсем в другую сторону, зарылся в поэзию, и вся моя жизнь потекла по иному руслу. Прилежным, однако, мне кажется, я остался и будучи поэтом

20 января. Я принес В. И. маленький свой экспромт, где писал:

У тебя, родимого,  
Слово есть любимое,  
Слово — СЛАВА.  
Мне оно незримое,  
Но тобой палимое,  
Благовонный дым его  
Чую в гимнов сплаве <sup>22</sup>

— Да, да, — сказал В. И., — я люблю это слово. И у меня оно означает не то, что у Пушкина. У него «слава» в сфере слуховой («шепот глупца», «похвала льстеца», «слух обо мне пройдет...»), для меня же она нечто зримое, некий ореол, нимб лучей вокруг предметов. Я как бы вижу все вещи в славе. И, по-моему, поэт и есть тот, кто славословит.

— Не в этом ли, однако, начало вашего ложноклассицизма?

— Почему же ложного? Истинного, истинного. Вспомните, уже Гомер воспевал «славы мужей». Это и есть задача подлинного классика. Воспевавшие же Фелицу <sup>23</sup> и тому подобное были ложноклассиками именно потому, что не понимали действительной славы, то есть онтологической сущности вещей. Мне однажды сказали, что я последний поэт, и часто это кажется мне правдой. Озираясь на своих современников, я не вижу никого, кто мог бы славить. Только я да, пожалуй, еще Бальмонт, славословим.

— Правда, — сказал я, — мне вспомнились стихи Бальмонта:

О слава солнцу пламенному в вышних,  
О слава небу, звездам и луне,  
Но для меня нет в мире больше лишних:  
С высот зову и тех, кто там, на дне <sup>24</sup>

— О, как это не по-русски! — поморщился В. И. — Как часто Бальмонт славит безвкусно, но славит он неустанно и непрерывно. И за это я его люблю. И в этом наше сходство. Он мне говорил много раз, что у нас есть нечто общее, но он не знает, что это такое. А это вот и есть то, что мы оба славословы. И, повторяю, я боюсь, что после меня уже не будет Поэта, и не потому, что больше нечего в мире славить или больше не будет талантов, а потому, что для прославления нужна одна такая точка в человеке, которой я уже больше ни в ком не вижу.

21 января. Я обратил внимание В. И., что основатели латинской комедии были не римлянами и большей частью «низкого» происхождения: Ливий Андроник, Цецилий, Теренций — рабы, Плавт — актер (что по римским

понятиям. тоже близко к рабу), происхождение Невия — сомнительно. Лучшая комедия Плавта, по мнению Лессинга, — «Пленники». Это тоже характерно. Мне кажется, римляне не были способны к созданию комедии, они не могли проникнуться ее сущностью, они были для этого слишком тяжело-весны, и показательно, что Гораций отмечает как положительное качество хорошей комедии ее *gravitas*, тяжеловесность. Возможно, что римляне были лишены чувства комического, для них комедия была чем-то вроде цирка, а не театра. Неслучайно же зрители римские с комедии Теренция, когда она показалась им слишком серьезной, побежали смотреть канатных плясунов.

— Да, — сказал В. И., — это было нечто водевильное, актеры комедии напоминают наших крепостных актеров. И, вообще, эпоха создания римской комедии, эпоха роскоши и невежества, соответствовала нашей Екатерининской эпохе и нашим крепостным помещичьим театрам. В Риме актеров били палками, секли: так Метелла угрожал высечь Невия. Знатным римлянам комедия была не близка, а вот итальянцам, овульгарившимся римлянам, она близка. Но вот чего не только у римлян, но ни у какого другого народа, кроме греков, не было, — так это комедии идей, Аристофановской комедии.

23 января. Я прочел понравившиеся мне стихи Брюсова:

Нежно гаснет бледно-палевая.  
Вечереющая даль.  
Словно в лодочке отчаливая,  
Уношусь в мою печаль.  
Выхожу в аллею липовую,  
Где сказал он мне: я твой!  
И не плачу, только всхлипываю...<sup>25</sup>

— Для меня эти стихи — образец безвкусыя. Ведь женщина, которую Брюсов описывает, находится в таком состоянии, что уж и плакать не может, а только всхлипывает, состояние души человека такое тяжелое, что у него уже не хватает звуков, а Брюсов, видите ли, упражняется в изысканных гипердактилических рифмах. И, выпячивая эти рифмы, Брюсов показывает, что ему нет никакого дела до этой женщины и что, вообще, этой женщины для Брюсова нет, а есть только эффектные рифмы: липовую — всхлипываю, палевая — отчаливая. И я считаю, что это не творчество, а выделка фабрикатов. Рифма в стихах играет служебную, второстепенную роль и не должна себе довлеть. Вспоминаю, как Брюсов однажды пришел ко мне и сказал: «Вячеслав, ты в «Нежной тайне» употребил рифму: полюс — *Solus*<sup>26</sup>, ведь я тебе ее дал, а ты ее поместил даже не в главном, центральном стихе, а в каком-то второстепенном». Я только пожал плечами, мне это было смешно слушать: придавать такое чрезмерное значение рифме. Но в этом и есть сущность декаданства, что часть приобретает значение целого. Это есть разложение, ступаение от целого, отделение каждого атома. Это и есть начало зла, служение дьяволу.

Мой друг Рачинский<sup>27</sup> рассказал мне такой анекдот. Пришел некий великий грешник на исповедь. Исповедующий спрашивает его: «Ты убивал?» — «Грешен». — «Прелюбодействовал?» — «Грешен». — «Разбойничал?» — «Грешен» и т. д. Наконец, спрашивает он: «Еретик?» — «Боже упаси!» Вот таков и я. Во всем грешен, но не еретик: в искусстве, как и в религии, есть правокусие и вкус еретика. И именно вкус еретика у Брюсова, возгласившего: «Но последний царь вселенной, Сумрак! Сумрак! — за меня»<sup>28</sup> Да, Брюсов жрец, пусть маленький, но очень старательный, именно этого сумрака, этого зла.

25 января. Я сказал Вячеславу Ивановичу, что имя соответствует ему, фамилия же — Иванов — недоразумение: какой это Иванов? Но Вячеслав Иванович с этим не согласился:

— Я нахожу, что моя фамилия, в связи с моим «соборным» мировоззрением, мне весьма подходит. «Иванов» встречается среди всех наших сословий, оно всерусское, старинное и вместе с моим именем и отчеством звучит хорошо: Вячеслав — сын Иванов. Кроме того, фамилия эта мне ещё приятна по духовному моему родству с художником Ивановым, которого всё больше начинают должным образом понимать и ценить. Сочетание «Вячеслав Иванов» так же хорошо звучит, как сочетание «Владимир Соловьев».

Кстати, о Владимире Соловьеве<sup>29</sup>. Вот Вы говорите, что он на меня влиял. Это верно, но больше, чем Владимир Соловьев, на меня влиял Владимир Эрн<sup>30</sup>.

— Добавим ещё, что имя Вячеслав мать мне дала вопреки воле отца (была она славянофилка), и это имя, думаю, в значительной степени определило всю мою жизнь. А будучи беременной, она постоянно смотрела то на портрет Пушкина, то на висевший у нее на стене портрет некоего многознающего и трудолюбивого немца. И вот у меня есть кое-что от Пушкина, а еще больше, пожалуй, от этого немца.

26 января. — На вас, В. И., поступают жалобы, что вот Пушкина легко читать, а вас трудно. —

— Стихи нужно уметь понимать, меня же вот критики однажды не сумели и грамматически разобрать. В одном стихотворении у меня было написано: «Всепроницаемой святыней луча божественное Да»<sup>31</sup>, и все бранили меня за непонятность, приняв слово «луча» за родительный падеж имени существительного («луч»), между тем, это деепричастие глагола «лучить», «излучать». Что касается Пушкина, то и его не всегда «легко» читать. Так, например, строку из «Евгения Онегина» — «служив отлично благородно» почти во всех изданиях писали (и теперь еще подчас пишут) с запятой после слова «отлично», чем искажался смысл, так как Пушкин в данном случае как бы цитирует старинную аттестацию: «отлично благородно» означает «отменно благородно». В отличие от других, бравших, скажем, взятки, отец Евгения жил только долгами; в этом «отлично» — юмор Пушкина, ибо велико ли в самом деле отличие: в обоих случаях люди живут на чужой счет. Другой пример. Говоря о завещании Овидия, Пушкин в «Цыганах» пишет:

И завещал он умирая,  
Чтобы на юг перенесли  
Его тоскующие кости,  
И смертью — чуждой сей земли  
Не успокоенные гости<sup>32</sup>

Не так-то, как видите, синтаксис этой фразы вседоступен

3 февраля. — Существует мнение, — сказал В. И., — что враги Сократа, впоследствии предавшие его суду, подкупили Аристофана, чтобы он в своей комедии «Облака» выставил Сократа в неприглядном виде и тем лишил его симпатий народа. Однако вряд ли это соответствует истине. Вернее, что Аристофан вполне дружески создал свою комедию: передают же, что сам Сократ, бывший на представлении этой комедии, много смеялся. Что Аристофан не был врагом Сократа, видно и из того, что Платон весьма любил Аристофана (держал его произведения под подушкой). А это было бы невозможно при вражде Аристофана с Сократом.

Я вот отношусь к Ницше с большим уважением, однако, когда-то собирав его выставить в комическом виде, примерно в таком же, в каком Аристофан выставил Сократа. План моей предполагаемой комедии был приблизительно таков: Дионис с сонмом сатиров и менад возвращается из Индии. По дороге через Персию они натываются на новоявленного Заратустру-Ницше, которого также сопровождает большой сонм. Ницше начинает изла-

гать свое учение, называя его учением Диониса, сатиры хлопают глазами и ушами и никак не могут признать это учение за Дионисийское. Происходят забавные *qui pro quo*, причем особенно забавными оказываются ницшеанцы. Между прочим, я полагаю вывести в комедии и Вагнера, который, как всякий торжественный персонаж, мог быть особенно юмористичным («Вот стоит Вагнер, он стоит как колонна» — писал о нем Ницше). Ведь и музыка Вагнера вызывает или восторг, или смех. От великого до смешного — шаг, от торжественного до смешного — ещё меньше, часто ни шага. В заключении судьей между сатирами и Ницше выступает сам Дионис, и тут можно воздать Ницше следуемое ему признание. В таком духе рисовалась мне некогда эта комедия, напоминающая, впрочем, скорей «Лягушки» Аристофана, чем его «Облака».

9 февраля. Говорили о художниках. — А знаете ли Вы, — сказал В. И., — что у меня о Джоконде совершенно особое мнение. Я полагаю, что все черты ее лица (и в особенности улыбка) — от самого Леонардо, как это можно видеть и по его «автопортрету», где, впрочем, эта улыбка замаскирована обильными волосами. Я говорил по этому поводу со специалистами-художниками, и они со мной в этом согласились. А вывод из этого я делаю такой, что Леонардо, значит, в лице Монны-Лизы встретил своего полного физического (а, следовательно, и психического) двойника. Никакой любви к Джоконде Леонардо не испытывал, как потому, что вообще женщин не любил, так и потому, что любят противоположное, но интерес его к своему двойнику был, конечно, исключителен. И потому-то он так долго (в течении семи лет) писал этот портрет, что он не мог оторваться от этого самосозерцания и самоизучения.

12 февраля. — Нужно, — сказал В. И., — чтобы всякий творческий человек испытывал известное самообольщение, что он в каком-то отношении в своем творчестве первый из современников. Так, в нашем кругу это чувство первенства испытывали Бальмонт, Брюсов, Блок, Белый и я. Да, и я. И если я писал, что первую пальму и лавр предоставляю Бальмонту<sup>33</sup>, то этим я отнюдь не хотел сказать, что считаю его выше себя: нет, я как жюри — вне сравнения, он первый среди всех остальных, не считая меня. То же — хвалю Брюсова, я этим говорил, что сам-то я еще больше. И так же, как я, думал каждый из нас. И так было всегда. Леонардо да Винчи, Микель Анджело и Рафаэль — каждый считал себя первым. Так глядели на себя Эсхил, Софокл и Эврипид, так же — Пушкин и Баратынский. И иначе быть не может. Сознывая себя вторым во всех отношениях, я бы не мог больше писать. Пусть Бальмонт обильнее и благозвучнее меня, а Блок задушевнее, я все же считаю себя в некоем отношении первым. Но это относится, конечно, только к современникам. Смерть канонизирует, обращает в героев. И, кланясь, ни одной минуты в жизни я не считал себя выше Пушкина. Мне чуждо подобное заявление: «Предо мною другие поэты — предтечи»<sup>34</sup> (Бальмонт). Я почитаю своих литературных предков, а кто почитает отца своего и мать свою, будет многолетним на земле, т. е. в данном случае — славен. Гений не может не ценить своих предшественников уже потому, что он их необычайно любит. Но признавать себя во всех отношениях уступающим своим современникам было бы со стороны поэта оскорблением своей музы и подобно тому, как если бы кто-нибудь сказал о своей возлюбленной, что она во всех отношениях уступает другой. Это было бы нехорошо. И уж гораздо лучше тенденция, столь наивно выраженная у Дон-Кихота (да и, вообще, у рыцарства), что его Дульцинея — первая в мире, и он вызывает всякого, кто это не признает, на бой. Конечно, это было весьма глупо, когда каждый рыцарь провозглашал свою даму первой и готов был сепиться со всяким в этом сомневающимся. Но человеческая глупость бывает и очаровательной. Человек должен быть мудрым и глупым, всего хуже умники, и они-то наибольшие. дураки.

15 февраля. — Говорили о стихиях природы. Толстому, сказал я, видимо, враждебна была стихия воды. В «Войне и мире» он описывает какое-то не то озеро, не то болото, в котором в жаркий день купаются солдаты, и вода изображена так, что кажется, уже не в огне, а в воде последний ад. И, если не ад, то уж, во всяком случае, чистилище<sup>35</sup>

— Как это характерно для Толстого, и как это чуждо мне! — воскликнул В. И. — Вот Гете, сказавший, что глаз не мог бы видеть солнца, если бы сам не был солнечным<sup>36</sup>, мне близок, а у Толстого вот в глазу есть такой «дух» (вспомните «духи глаз» у Данте)<sup>37</sup>, который мне чужд. Это дух безразличности. Толстой смотрит на все безразлично, с каким-то отвращением. Сорясь, например, с Тургеневым, он говорит, что ненавидит его за то, что у Тургенева какие-то ляшки<sup>38</sup>. Оценивать человека, начиная с его ляшек — как это характерно для Толстого! Толстой высокомерно воплотился. В противоположность Гомеру, всему миру горящему «Да», Толстой всему говорит «Нет», отбрасывая на все явления мира тень. Одно только любил Толстой — невеститься (описывать период сватовства и первое время замужества), но впоследствии, в «Крейсеровой сонате» осуждает и это. И уж ничего в мире он не благословляет.

19 февраля. В. И. прочел мне стихотворение «Ее дочери» (из сборника «Нежная тайна»)<sup>39</sup> и пояснил: «Оно посвящено моей третьей жене Вере Константиновне<sup>40</sup>, и в нем говорится о том, что я живу в ней лик и отсвет моей любимой, её матери, моей второй жены, Лидии Дмитриевны<sup>41</sup> («Детский список дочери-богини») и что я боюсь потерять ее так же внезапно, как потерял ее мать».

— Так вы были трижды женаты, Вячеслав Иванович?

— Да, в первый раз я женился в Москве, когда мне было 20 лет и 3 месяца, на Дмитриевской<sup>42</sup>. Я тогда души не чаял в её брате, и, может быть, не любя я так брата, не женился бы на его сестре. Со своей первой женой я прожил девять лет и имел от нее дочь. Потом началась моя любовь к Лидии Дмитриевне. Мы оба думали, что наше взаимное влечение — темное, демоническое, а оказалось, что это была истинная любовь. Я с Дмитриевской развелся, это было очень сурово и жестоко, но я тогда, видите ли, был нищезанцем. Теперь я это воспринимаю как убийство, ибо жизнь Дмитриевской оказалась совершенно разбитой.

8 апреля. Говоря о драмах Софокла в переводе Ф. Ф. Зелинского<sup>43</sup>, я выразил сожаление, что до сих пор еще не издан переведенный В. И. Эсхил<sup>44</sup>. При этом я добавил, что вводные статьи Зелинского к Софоклу очень интересны, и было бы желательно, чтобы перевод Эсхила был так же щедро комментирован.

— Нет, — сказал В. И., — у меня план другой: я хочу издать Эсхила в трех книгах, и статьи — в отдельной книге, а не к каждой трагедии отдельно. Ведь у Зелинского Софокл тонет в его комментариях и статьях, хотя и то сказать, статьи-то и наиболее здесь ценны. При всем уважении моем к эрудиции и таланту Фаддея Францевича, нужно сознаться, что его перевод далеко не классический, на нем нельзя остановиться, как на окончательном. А между тем каждый классик должен быть переведен окончательно, канонизированно. Таковы, скажем, фоссовский перевод Гомера и шлегелевский — Шекспира<sup>45</sup>. В России классическим переводом является «Одиссея» Жуковского. А «Илиада» Гнедича, хотя и не классический перевод, но занимает крепкое место, и только безвкусица нашего времени может отдать предпочтение переводу Минского<sup>46</sup>. Я сам пробовал переводить «Илиаду»<sup>47</sup> и у меня выходило довольно интересно, в особом древне-русском роде, и совершенно не похоже на перевод Гнедича.

10 апреля. — Поэтично ли, — спросил меня В. И., — что герои Достоевского очень часто писатели: Раскольников (автор статьи в журнале о психологии преступника), Иван Карамазов (автор «Легенды о великом инквизи-

торе»), герои «Униженных и оскорбленных» и «Хозяйки», Степан Трофимович Верховенский в «Бесах» и др. Герой ведь не должен быть «теоретическим человеком», по выражению Ницше<sup>48</sup>.

— Это смотря какой писатель, — возразил я. — Достоевский из кружка петрашевцев мог составить о писателе другое мнение. Он знал писателей-деятелей; писателей-борцов, а не только созерцателей. И сам Достоевский был таким, и таких он встречал хотя бы в лице Белинского, Добролюбова и Чернышевского.

— Да, — сказал В. И. со вздохом. — Теперь всё пошли «виртуозы», а раньше были другие. Писатель был солью земли.

— Ну, кто из символистов мог быть таким? Бальмонт, Брюсов, Сологуб?

— Брюсов — нет, Бальмонт — не знаю, но допускаю, Сологуб — думаю, нет. Он как-то застыл, вокруг него разлилась студа. Он очурил себя магическим кругом<sup>49</sup>, и никто к нему в круг не войдет, но и он из своего круга не выйдет. Он пишет: «Подымаю бессонные взоры и луну в небеса вывожу»<sup>50</sup> Да, вывел, заглял ее, и она вышла. Но что с ней делать, не знает, и «. Сестры, сестры! войте, лайте На луну»<sup>51</sup>

21 апреля. Два порока губят Бальмонта, — сказал В. И., — бедность языка и отвлеченность. Он самый отвлеченный поэт наших дней. В ранней своей фазе, когда он пел мимолетное, он был конкретным и поэтическим. Но потом он без конца стал разговорчивым, становился все более и более отвлеченным и все менее и менее поэтическим. Кстати, о его многоречивости: ещё около тридцати лет тому назад, когда вышла его книга «Тишина»<sup>52</sup>, Зиновьева-Аннибал уже прозрела эту черту в нем и под взятым Бальмонтом к этой книге эпиграфом из Тютчева «Есть некий час всемирного молчанья»<sup>53</sup> приписала: «Когда болтает лишь один Бальмонт». Да, Бальмонт утомительно многоречив и пустословен, других же он совершенно не в состоянии слушать. Книг он читает много, но схватывает в них только то, что ему кажется «бальмонтовским». Других поэтов он не любит, и если он вас и слушает и говорит, что ему понравились ваши стихи, это значит только, что вы ему напомнили его самого, и он тут же симпровизирует стихотворение в ответ. Он ездил по многим странам<sup>54</sup> (где он только не был!), но всюду видел только себя. «Нам нравятся поэты похожие на нас»<sup>55</sup>, — говорит он. Он мог бы также сказать: «Нам нравятся книги, похожие на нас, нам нравятся страны, похожие на нас, нам нравится всё, похожее на нас». И потому, когда Бальмонт переводит Шелли или Эдгара По<sup>56</sup>, он их обальмончивает. Ибо что такое По? Это сама Психея, а Шелли — сердце сердец (как написано у него на памятнике), что же у отвлеченного Бальмонта с ними общего? И, вообще, у него нет ничего общего с модернизмом, он совсем не символист, он вовсе не характерен для нового направления нашей поэзии. И отвлеченность его не есть некая работа мысли над предметом, нахождение и выделение его общих признаков. Нет, все эти «ости» Бальмонта только отвлеченные имена прилагательные, т. е. чувственные восприятия, застывшие ощущения и больше ничего. Ибо на большую работу мысли Бальмонт не способен. Он пишет ежедневно, почти ежедневно, но совершенно не в состоянии критически отнестись к написанному. Завет Пушкина — усовершенствовать плоды любимых дум — ему чужд. Он непрерывно, без усталости поет, как птица, с великим однообразием струя всегда одну и ту же руладу. Если человек не утомляется слушать соловья, то только потому, что человек не пассивное, а творческое эхо, перерабатывающее в себе его пение. И в отношении к Бальмонту, думаю я, повторяется то же самое. Мы его воспринимаем, переработанного нашим эхом. И в этом, быть может, секрет его нескудеющей и совершенно неоправданной тридцатилетней славы.

15 июня. — Я спросил у В. И., как подвигается его работа над книгой «Дионис и прадиионисийство»<sup>57</sup>

— Я совсем запутался, — ответил В. И. — Мне хочется выдвинуть в книге ряд новых проблем, и я переживаю настоящие муки творчества. Впрочем, я люблю это состояние внутренней с собой передражки. На сей раз мне хочется свою работу скорей издать, но обычно я страшно медлю и всячески откладываю печатание. Так вот поступал я с Эсхилом, перевод которого я уже было сдал Сабашникову<sup>58</sup>, но взял обратно<sup>59</sup> Так вот я поступил и с готовым сборником своих стихов.

— А как вы полагаете назвать свой сборник?

— «Арион»<sup>60</sup>. С эпиграфом из пушкинского «Ариона»: «Лишь я, таинственный певец, На берег выброшен грозою, Я гимны прежние пою, И ризу влажную мою Сушу на солнце под скалою». Но я все медлю с изданием своих новых стихов. Мне Брюсов как-то говорил, что величие поэта, между прочим, сказывается в обилии и значительности произведений, оставшихся ненапечатанными. Вспомним, что «Медный всадник» не был при жизни Пушкина напечатан, а ведь это краса пушкинских поэм. Что касается меня, я на себя за свою медлительность подчас пеняю, но она у меня так сильна, что надо дивиться, что у меня все же многое издано.

13 августа. В. И. делал некоторые биографические пояснения к своим стихам из «Нежной тайны»<sup>61</sup> «Ночные голоса», — сказал В. И., — я писал при следующих обстоятельствах. Жил я тогда в Савоие<sup>62</sup> Вид, который открывался с нашего балкона, такой, как здесь описан: кладбище со старинной церковью, по другую сторону кусты глициний. Помню, как я углубился, когда писал эти стихотворения. Ночь была теплая, летняя, и все эти голоса собаки, севы, действительно слышались. Вдруг я подымаю глаза, оторвавшись на мгновение от стихотворения, и вижу, возле меня стоит беззвучно, чтобы не отвлечь меня, вошедшая Вера [Вера Константиновна Шварс-салон — М. А.], но она, видя, что я восторженно пишу, ушла. Оказалось, что она почувствовала первые приступы родов, не сдержалась, чтобы не мешать мне. Наконец, когда ей стало уж невмоготу, она стала стонать, я услышал (стихотворение было уже закончено) и экстренно, на велосипеде, послал за врачом, с которым мы предварительно условились. Сам я в нетерпеливом ожидании врача вышел на балкон и стал всматриваться в только что описанную ночь и даль. Но не успел приехать врач, как вбегает словоохотливая наша хозяйка-француженка: «Monsieur, je vous félicite».

Приехал врач. Раскупили, заранее на этот случай приготовленное, шампанское и дали счастливой роженице. Роды были изумительно легкими (родился мальчик)<sup>63</sup>

Баллада «Уход царя» обязана своим появлением моей дочери Лиде<sup>64</sup>, попросившей меня подобрать слова к сочиненной ею музыке. «Гемма» посвящена Соболевскому<sup>65</sup> за присланный мне очаровательный сердолик. Стихотворения «В альбом девушки», как и «Ее дочери», относятся к Вере Константиновне. В них описаны два эпизода из ее пребывания (с экскурсией Ф. Ф. Зелинского) в Греции<sup>66</sup>, когда она однажды чуть не утонула и, в другой раз, когда ее постиг на снежной вершине горы световой удар. «Дионис на елке» возник при следующих обстоятельствах. У нас в одной из комнат стояла статуя Диониса с ребенком на руках; в смежной комнате стояла освещенная елка, а комната со статуей оставалась в темноте, что и нашло отражение в стихотворении. «Хоромное действо» имеет в виду домашний спектакль, прошедший очень интересно. Потом о нем появился большой отчет в журнале «Аполлон»<sup>67</sup> Кстати, на этом спектакле были впервые применены, не то Судейкиным<sup>68</sup>, не то Мейерхольдом, способ раздвигать (именно раздвигать, а не подымать) занавес арапчатами («сцену складками занавес закрывали арапчата»), от нас это перешло к Художественному театру при стилизованных постановках Мольера<sup>69</sup> «Свидание» посвящено Юрию Никандровичу Верховскому<sup>70</sup>, а последнее в сборнике стихотворение на латин-

\* Сударь, я вас поздравляю (франц.). — *Ред.*



ском языке посвящено Вере Константиновне (с игрой на ее имени). «Мирные ямбы» обращены к Алексею Дмитриевичу Скалдину<sup>71</sup> Я был за границей, когда Скалдин издавал мой сборник<sup>72</sup> Обо мне распространялась, в связи с моим браком на моей падчерице<sup>73</sup>, ужасная клевета, среди клеветников был один из тех, кому в этой книге имеется посвящение. Скалдин мне об этом сообщил, но я не захотел ничего из-за этого в книге своей изменить. И клеветник мог прочесть мой ответ на клевету:

Моей чужбины гул достиг. Спокоен я ..  
Нет, ничего не изменю  
В том, что слагал. Открыта в песнях жизнь моя,  
И никого не обвиню<sup>74</sup>

17 августа. В. И. готовится к публичной лекции о Бальмонте<sup>75</sup> В связи с этим я сказал, что Бальмонт мало ритмичен, беден стихотворными размерами.

— Нет, это не совсем так, — возразил В. И., — некоторые размеры он даже впервые ввел. Но ритмическая бедность его в том, что взятый размер в стихотворении (в начале), на всем его протяжении симметрично повторяется. У него нет смен (или очень редко) коротких и длинных строк, его ритмическая концепция какая-то «квадратная». Но что составляет его главный недостаток, это бедность языка. Он, правда, изыскивает всякие способы обогатить свой язык, но тщетно. Ну, прочтите мне наугад какое-нибудь его стихотворение, и я это вам покажу.

Я прочел «Красный и желтый» из сборника «Литургия красоты»<sup>76</sup>

— Вот видите, — продолжал В. И., — здесь бедность языка сказывается в отсутствии какого-нибудь останавливающего внимание богатого слова; слово «чаруют» («искры чаруют нежданностью взгляда») — красивое, но в общем контексте оно, как конфетка слашавое, а последняя строчка стихотворения — «быстрая встреча нужна для умов» — нехороша тем, что взято совершенно не идущее сюда отвлеченное понятие «умов». Чтобы понять, о чем я говорю, вспомните какое-нибудь стихотворение Баратынского, и вы сразу почувствуете богатство языка одного и бедность другого. Ну, прочтите мне ещё одно стихотворение Бальмонта.

Я начал читать «Облачную лестницу»: «Если хочешь в край войти, вечно золотой, Облачную лестницу нужно сплесть мечтой»<sup>77</sup> — Как, в край? — переспросил В. И. — в страну? Ах, как этот географический «край» неуместен в царстве грёз. А этот рецепт («нужно») как непоэтичен! Греза поэта очень милая, но язык не на высоте.

Я прочел ещё одно стихотворение: «Я не знаю мудрости, годной для других ...»<sup>78</sup>

— Ну, вот это стихотворение получше.

27 августа. Рюрик Ивнев читал свои стихи из сборника «Солнце во гробе»<sup>79</sup> — Вы талантливы, — сказал ему В. И., — сильны в мелодиях, но у меня впечатление, что Вы себя к чему-то нудите, как если бы человек заставлял себя ради какой-то особенной каллиграфии писать не своим почерком. Вот теперь Вы — имажинист, но по природе своей вся ваша группа не однородная. Есенин ближе к мифотворчеству, он, конечно, талантлив, хотя его учителя, Клюева, я квалифицирую выше. Мариенгоф тоже талантлив, но Смердяков. Шершеневича я знаю меньше, мне он представляется скорее с преобладанием ума и воли, чем чувства. Да и ваша эмоциональность не совсем соответствует, по-моему, имажинизму.

Ивнев продолжал читать свои стихи. Один стих особенно остановил наше внимание: «Песни — как бритва, от этих песен весь рот в крови». — Это не забудется, — сказал В. И., — я не знаю хорошо ли это, но это режется. Если бы мне пришел в голову подобный образ, я бы его не написал: я бы пожалел себя. Я понимаю Гете, сказавшего. «Я никогда не напишу трагедии, я бы ее не пережил»

2 сентября. В. И. предложили читать в Бакинском университете курс о немецком романтизме<sup>80</sup> По этому поводу В. И. поделился со мной некоторыми своими мыслями.

— Немецкий романтизм взлелеян в лоне Гете, и сам он прошел через него. Но он стремился преодолеть свой романтизм и стать чистым классиком, хотя классицизм делал его беднее.

— Почему беднее?

— Да потому, что классицизм обедняет вообще, он менее богат возможностями, чем романтизм: так солнечный свет беднее эффектами, чем свет луны, не говоря уже о различных просто развешенных фонариках, лампочках и пр., он беднее преломлениями и взаимоотражениями, скуднее миражами. Гете, разумеется, понимал всю значительность иенской группы и юношу Новалиса неадаром квалифицировал, как будущего «императора»<sup>81</sup> Но его от этой группы отъединяло то, что дионисийское начало у иенцев было так разлито, что перешло грань, уводя искусство в религию, Гете же стремился всегда оставаться в границах («в ограничении познается мастер»)<sup>82</sup>, сдерживать себя, признавать во всем меру. И все же это Гете так прекрасно описал смерть бабочки, стремящейся к огню<sup>83</sup>, и так ценил Байрона за его безграничный демонизм<sup>84</sup> Вульгарно выражаясь и несколько, быть может, упрощая, можно считать, что Гете чувствовал нечто вроде зависти к молодому герою Байрону. И в самом деле этот пловещ, если пускается в плавь, так Геллеспонт переплывает<sup>85</sup> Я полагаю, что в сравнении с Манфредом и Фауст мелко плавает. Конечно, великая и длительная ровность — удел Гете, но ныряние Байрона глубже и демоничнее («демоничнее» в гетевском смысле). Вообще, двум человекам завидовал Гете: Байрону и Шекспиру. Последний внушал ему даже наивную зависть. Так, просматривая иллюстрированное издание Шекспира, Гете спрашивал у окружающих, можно ли было бы к его, Гете, сочинениям дать столько иллюстраций, достаточно ли богаты для этого его произведения различными ситуациями<sup>86</sup>

Кстати о иенской группе. Одно время о нас, символистах, писали, что мы де нео-романтики, и пытались связать нас с немецкой литературой<sup>87</sup> Я же полагаю, что мы имеем достаточно корней у нас в России и нас следует связывать с Тютчевым, Фетом «Вечерних огней»<sup>88</sup>, Владимиром Соловьевым. Было ещё одно мнение (Бальмонта, Брюсова), выводившее символизм от Эдгара По и Бодлера<sup>89</sup>. Таковы три главных мнения. Четвертое, вульгарное, было, собственно только ругательным и смешивало в одно символизм и декадентство. Это мнение не было ничем обосновано и обнаружило полное неумение разобраться в литературных фактах, выше вульгарности это мнение не подымалось<sup>90</sup>. Впрочем Лев Шестов (а он, не в обиду будь ему сказано, ученик Ницше), когда писал обо мне свою статью «Вячеслав Виколепный»<sup>91</sup>, эпиграфом к ней поставил: «Люблю я пышное природы увяданье, в багрец и золото одетые леса». А ведь «пышное увяданье» и есть, по терминологии Ницше, декадентство.

4 сентября. Я рассказал В. И. о своем намерении стать вегетарианцем. Не из-за добродетельных каких-нибудь принципов, — пояснил я, — а просто из-за того, что мы уже находимся, как мне кажется, в такой фазе развития, что уже органически не можем есть животных: как живых, мне их жаль, а как трупы, они противны.

— Откуда такая добродетель? — сказал В. И., — бойтесь себе привить насильственно добродетель. Каждая добродетель — яд. Если б у меня был враг и я захотел бы страшно отомстить, я бы привил ему не свойственную ему добродетель. И на теле человечества всякая привитая добродетель вызывает ужасные абсцессы и нарывы. Как, чтобы из одной тональности перейти в другую, нельзя миновать ни одного промежуточного звена, иначе получится ужасная какофония, так и к каждой добродетели нужно прийти, проходя последовательно все промежуточные ступени. Если бы мы уже сейчас все стали вегетарианцами, это развило бы в нас такую ужасную паучью жестокость, что мир бы содрогнулся. Я даже думаю, что приятно животных

в себя обязаны мы, в некоторой степени, нашему благородству. Может быть, зверю в себе должны мы быть благодарны, что мы люди.

И я бы не хотел, чтобы мы стали подобными растениям. Что может быть ужаснее (о ужас, ужас! — при этом В. И. закрыл лицо, как бы заслоняясь от невыносимого зрелища), я это видел своим внутренним зрением, когда в растении начинал вдруг зарождаться зверь. Вы представьте себе этот метафизический ужас, у меня нет слов для его передачи, когда вы вдруг видите, как в чашечке цветка вдруг вырастает шерсть, вдруг показались глаз, протянулось щупальце. Для меня в этом предел ужаса.

— Да, — сказал я, — Ваша мысль мне понятна, и об аналогичном пишет Бальмонт:

Часто мы думаем, будто растения —  
Алость улыбки и нежный намек.  
Нет, в мире растений — борьба, убиение,  
И петли их усиков — страшный намек.  
Удавят, удушат, их корни лукавы,  
И лик орхидеи есть лик палача.  
Люблю я растения, но травы — удавы,  
И тонкость осоки есть тонкость меча.

— Это не совсем то, что я говорю, — сказал В. И., — конечно, это тоже страшно, когда в будто бы невинном мире растений мы наталкиваемся на то, что мы определенно можем назвать злом, но то, о чем я говорю, много страшнее. Здесь ужас в том, что два царства, растительное и животное, обычно раздельные, вдруг переходят одно в другое.

— Но разве они так раздельны, ведь они непрерывно диффундируют друг друга.

— Да, но, во-первых, что удается природе самой сделать, то при искусственных условиях подчас невыносимо, да и при естественной диффузии должны быть ужасающе критические моменты. Я это раз видел в душе человека, как в нем — растении зародился вдруг зверь. Как вы, чья стихия — вода, любите быть возле воды, но не захотели бы стать водой, так и я, любя растительное царство, хотел бы быть при растении, но не в нем, и питаться растениями, но не ими одними, не стать внезапно, еще совершенно к этому не подготовленный, вегетарианцем. И вам не советую.

5 сентября. Я прочел В. И. свое стихотворение «Ужас пустоты», первые две строфы которого звучат так:

Есть некий миг всемирного испуга,  
Есть час один, когда бьют все часы,  
И солнце, златом полные весы,  
Висит недвижимое в притине юга.

То — свет и жар полднего недуга,  
Без милостивых тени и росы,  
И смерти, уж последний, взмах косы  
Над вязью двух времен, сплетенных туго<sup>92</sup>

Это тот полдневный ужас, который древние эллины приурочивали к полдню и связывали с богом Паном: панический ужас. Не об этом ли и Вы, Вячеслав Иванович, писали:

«Я полдня белого крылатая печаль?»

— Да, — сказал В. И., — однажды я открыл в лазури такой голубой оттенок, который явно был траурным, совершенно сближаясь по цвету с черным. Я рассказал об этом Лидии Дмитриевне [Зиновьевой-Аннибал. — М. А.] и

Марье Михайловне [Заматниной. — М. А.]<sup>93</sup> и они надели на себя такого тона траурные повязки. Этот же образ и в моих стихах: «Похоронно лазурью осиянна» и «Выпито лазурной глубиной» и, вообще, лазурь у меня часто ассоциируется с трауром.

20 сентября. — Поэта Гумилева я ценю. Одно время он был под сильным влиянием Брюсова и «французов», но затем от своих учителей освободился и приобрел полную самостоятельность. Помню, когда вышел его первый оригинальный сборник стихотворений<sup>94</sup>, я в большой рецензии, напомиравшей по форме похвальный отзыв об академическом диссертанте, указал, что Гумилев уже прошел искус подмастерья и стал настоящим мастером. Был тогда он ещё очень молод и подавал большие надежды, которые впоследствии и оправдал: он поэт несомненный и своеобразный. Конечно, — романтик и упивающийся экзотикой, но романтизм его не заемный, а подлинный, им пережитый. Дважды, с очень тощими средствами и без достаточного знания языков, ездил он в Абиссинию, охотился там на африканских зверей, обошел и объездил Абиссинию всю вокруг. Позже, вместе со своей женой А. А. Ахматовой и С. М. Городецким, образовал пресловутое литературное направление «акмеизм». Конечно, все трое были совершенно разными и быстро как литераторы разошлись. Гумилев той поры казался мне человеком вызывающим, иногда мог даже показаться наглым, но по существу был он рыцарски благороден и мужественен. Между прочим, накануне своей дуэли с Максимилианом Волошиным (из-за поэтессы Черубины де Габриак — псевдоним Е. И. Васильевой, урожденной Дмитриевой) Гумилев провел ночь у меня. Я, хотя Волошин был моим приятелем, в этом его столкновении с Гумилевым, был на стороне Гумилева, а с Волошиным разошелся. Это, разумеется, не мешает мне высоко ценить стихи последних лет Волошина: в них он настоящий красавец.

26 сентября. Фет, — сказал я, — мне кажется неправым, когда писал: «У чукчей нет Анакреона, К зырянам Тютчев не придет»<sup>95</sup> Что мы знаем о зырянах, чтоб так о них уверенно судить?

— Нет, — возразил В. И., — в утверждении Фета, если откинуть его высокомерную интонацию, есть правда, хотя и неполная. Ведь каждый великий поэт не только создатель языка, но, одновременно, и его создание. Вне стихии языка своего народа поэт не может творить. Анакреон мог быть только в Греции и только на определенной ступени ее развития. И для поэта вовсе не обидно быть больше созданием, чем создателем. Вот Микеланджело создал Давида, и, верьте мне, я предпочел бы быть каменным Давидом, чем живым Анджемо. Где теперь Анджемо, в какие элементы претворился, а Давид стоит на прекрасной солнечной площади во Флоренции нетронут и неколебим. К тому же камень не страдает, даже когда изображает страдание, а мы, люди

5 октября. — Моя близость с Владимиром Соловьевым началась следующим образом. Когда я развелся с моей первой женой, Дмитриевской, она, приехав в 1895 году из Италии в Петербург, отправилась с альбомом моих стихов, вошедших потом в мой первый сборник «Кормчие звезды»<sup>96</sup>, к Владимиру Соловьеву, чтобы он высказал о них свое мнение. Пошла она к нему потому, что мы оба его высоко цтили, да кто же у нас тогда в России был лучшим поэтом (Фет уже умер) и лучшим критиком: не он ли первый понастоящему открыл Тютчева?<sup>97</sup> Соловьев назначил Дмитриевской randevu в Английской гостинице, где он постоянно, наезжая в Петербург, проживал. Ознакомившись с моими стихами, Соловьев сказал, что они безусловно совершенно самобытны, оригинальны, и стал меня пропагандировать в своих кругах<sup>98</sup>. Круги эти (Стасюлевич<sup>98</sup> и его друзья) были весьма туги и неповоротливы. Я с великим восторгом принял высокую оценку Соловьева и в свой ближайший приезд в Петербург познакомился с ним. С тех пор каждый год, приезжая из-за границы в Петербург, я с ним встречался. Когда

я готовился к изданию своего первого сборника стихов, он собирался написать обо мне большую статью. Но этому не суждено было исполниться. Последний раз я видел его в 1900 году, за полтора месяца до его смерти. Мы с ним ехали в фэзтоне, и я ему сказал, что нашел название для своего сборника — «Кормчие звезды». «Кормчие звезды», — сказал он, — сразу видно, что автор филолог; сравни: «Кормчие книги»<sup>100</sup> — «Кормчие звезды», — повторил он, — это хорошо». Затем он слез с фэзтона и исчез в толпе. Больше я его уж никогда не видел.

10 октября. В. И. с дочерью и сыном живут в небольшой, загроможденной всякими вещами комнате при университете. Раз туда заглянул поэт Сергей Городецкий, живший в 1921 году в Баку, и, не застав хозяина, оставил записку:

Вошел. Поправил керосинку.  
Вдохнул души твоей пылинку  
И, хаоса любимый сын,  
Прославил комнату-овин.

В этом-то «овине» за перегородкой лежит сегодня В. И. У него желтуха и высокая температура. Александра Николаевна Чеботаревская<sup>101</sup> (известная переводчица и старинный друг В. И.) и я сидим у его постели и пытаемся его развлечь.

— Вспомните, Александра Николаевна, — гопросил я, — историю стихотворений В. И., вам посвященных, и ваше первое с ним знакомство.

— Я знакома с В. И. уже 18 лет, с 1903 года. Познакомилась с ним в Париже. Едва мы, группа москвичей, узнали, что в Париж приедет В. И. и будет читать лекции по истории греческой литературы и религии, мы записались на эти курсы и с нетерпением ждали приезда В. И., которого никто из нас не видел, но о котором мы были наслышаны, как об оригинальном поэте и выдающемся ученом. Мы также знали, что В. И. живет в Швейцарии, где ведет очень уединенный и замкнутый образ жизни. Приехал В. И., и курсы начались. Как-то раз я сидела в национальной библиотеке и занималась. Мимо моего стола прошел В. И. с книгами. Так как нам обоим на обратном пути было по дороге, я условилась с В. И., что после занятий позову его (к этому времени я была уже с ним знакома). Когда после окончания занятий я подошла к его столику, он мне подал записку с обращением — «Кассандре». Это был сонет, впоследствии помещенный в сборнике «Прозрачность».<sup>102</sup> Посвящение я просила снять, так как стихотворение было очень ответственным. Там, между прочим, была строка: «Ты новые затеплишь Александры». Каждый мог меня спросить: «Да что ж вы такое сделали, чем вы потом оправдали пророчество поэта?» Помню, когда я прочла впервые этот сонет, я ничего не поняла, но обращение — «Кассандре» — меня поразило. Дело в том, что у меня два брата классика и, бывало, еще в детстве, желая меня дразнить, они становились передо мной, чертили круг и вопили: «Трагедия, трагедия — греческий козел!» [«трагедия» — по гречески означает «козлиная песня», или «песня козлов». — М. А.]. Поэтому я была необычайно поражена, когда В. И., меня совершенно не зная, назвал Кассандрой. Такой же прозорливостью поразил меня В. И. и в другой раз, когда он принял Ивановского<sup>103</sup> (впоследствии профессора) за моего мужа и тем попал ему не в бровь, а в глаз, ибо как раз в это время Ивановский сделал мне уже вторично предложение, и хотя я ему и отказала, но продолжала оставаться с ним в хороших дружеских отношениях. Второе стихотворение<sup>104</sup> посвящено мне по следующему случаю. Я гостила у Ивановых в Швейцарии. Однажды, на прогулке, я нарвала массу цветов повилики. Их набрался такой огромный ворох, что я, не зная, куда их девать, бросила цветы в воду, и они поплыли, и так как по берегам росли высокие тростники, обвилились вокруг них, и получилась очень красивая картина повилики в тростниках. В. И., увидев, что я бросила цветы в

воду, вскрикнул. Но затем, когда повилка застряла в тростниках, он остановился, задумчиво любуясь ими. Это было под вечер. А на второе утро В. И. повел меня в беседку, где Лидия Дмитриевна Зиновьева-Аннибал имела обыкновение уединяться и писать, и прочел своей жене и мне написанное им стихотворение. Между прочим, в это время В. И. подготовлял свой сборник стихов «Прозрачность», он был в три недели закончен, мне продиктован и затем мною вторично переписан. И, вообще, эта книга мне отчасти обязана своим возникновением. Третье стихотворение «Повилки»<sup>105</sup> возникло вот как. Живя в Саратовской губернии и гуляя раз по берегу Хопра, я увидела, что в прибрежных тростниках вьется повилка, и так высоко, что почти достигает верхушек тростников. Я сорвала повилки, высушила их и вложила в письмо к В. И. Он прислал мне в ответ стихотворение. Но уж очень в этом стихотворении повилки уничтожительны:

Жадные пристрастия мертвенной любви,  
Без улыбки счастья и без солнц в крови.

— Нет, не уничтожительные, — отозвался В. И., — а очень грустные: и тростники, и повилки. Повилки — символ верности, а тростники — символ поэта. Повилки в тростниках — это ваша связанность с моей судьбой, ваша верность мне.

— Верность повилки. да, — сказала Александра Николаевна, — ну, а тростники ..?

— Да ведь и они связаны, — сказал В. И. и, вспомнив прошлое, все невозвратное прошлое, глубоко вздохнул. . .

15 декабря. — Иногда мне кажется, — сказал я, — что классицизм в романтизме имеет не только свою противоположность, но и свое продолжение. Холодное блюдо классицизма как бы подогревается «жаром» романтизма, но сущность, пожалуй, остается та же. Античные баллады Жуковского, его перевод «Одиссеи» — тяготение к классицизму того же порядка (но, конечно, в высоком плане), что и тяготение гоголевского Манилова, дающего своим детям греческие имена — Алкид и Фемистоклос.

— Ну, а я, по-Вашему, романтик? — спросил В. И.

— Вы — по форме классик, по содержанию — романтик.

— Значит, Манилов, — сказал он. Я замаялся.

— Нет, — продолжал В. И., — романтиком я бывал только периодами. Когда я писал «Кормчие звезды», я романтиком не был. Да и в настоящее время не романтик. Зиновьева-Аннибал называла романтиков «вождедующими и импотентными». Мое же мнение о различии между классицизмом и романтизмом следующее: в классицизме для каждого содержания имеется определенная одна, и только одна, форма. Романтизм же характеризуется тем, что располагает несколькими формами для одного содержания, или имеет различное содержание при одной форме. И ещё: романтизм, в отличие от реализма, есть то, что постигается внутренним, только внутренним, субъективным опытом. В этом «только» и заключается ирония, смех над своим внутренним, ничем внешним не подтвержденным, пафосом

Квалификация романтиков, сделанная Лидией Дмитриевной, — сказал я, — очень оригинальна. Но что Вы скажете, Вячеслав Иванович, о ее собственном творчестве, в частности, о сборнике рассказов «Трагический зверинец»<sup>106</sup>? Мне кажется неправильным уже его заглавие. Ведь «трагическое» — категория чисто человеческая, а если мир, изображенный в книге, только «зверинец», то он не может быть трагическим. Пафос книги — Воля, по Шопенгауэру, слепая и неразумная.<sup>107</sup> Не последний только рассказ сборника, а весь он мог быть назван «Волей»

— Я не согласен, — возразил В. И., — что заглавие книги неточно. Формально все рассказы повествуют о зверях («Глухая Даша» и «Царевна кентавр» ведь тоже звери). И не только формально, но и по существу весь мир представлен здесь зверинцем. И зверинец этот не научный, не комический, а трагический. И «Воля» у Зиновьевой-Аннибал не та, что у Шопен-

гауэра: там безысходность, кружение Воли в самой себе, здесь — ее человеческое преодоление. И бунт героини «Трагического зверинца» не только космический (против дисгармонии мира), но и социальный (против общественного неуклада). В этом отношении рассказ «Глухая Даша» даже революционный. И характерно, что, когда этот рассказ впервые появился в «Тропинке» (детский журнал, издаваемый Поликсеной Соловьевой-Аллегро),<sup>108</sup> он вызвал со стороны реакционеров целый ряд негодующих писем. 18 декабря. Говорили о стихотворных размерах. — Дактиль, — сказал я, — размер медлительный, ямб же подобен ползучей змее. Об этом, впрочем, у меня есть и стихи:

Такт дактиля — как поступь черепахи,  
 Амфибиям подобен амфибрахий,  
 Извив змеи — александрийский ямб

— Нет, — возразил В. И., — мне больше нравится то определение, которое вы дали дактилю в другом своем стихотворении: «И марш героев — шестистопный дактиль»<sup>109</sup> Что касается амфибрахия, то он лучше всех размеров приспособлен к передаче плавных, реющих движений, и Пушкин хорошо применил его в стихотворении «Туча»: там он к месту. Но в «Песни о вещем Олеге» этот размер неподходящий: эта пушкинская баллада, подобно немецким и французским балладам, должна была быть с «паузниками», как «Лесной царь» Гете, она бы от этого много выиграла. Очень жаль, что и Жуковский, покорствуя метру, в своем переводе «Лесного царя» не передал нам ритмических пауз этой баллады, хотя у Гете они явственны. Видимо, Жуковский был здесь под влиянием Шиллера, который за письменным столом так старательно подгонял под схему метра живой ритм: ведь у немцев та же «беда» с тоническим стихосложением, что и у нас. Между тем, метр для стиха необязателен, ритм же безусловно необходим.<sup>110</sup> Метр, вообще, только линейка, но было бы очень печально, если бы мы приняли линейку за всесторонний предел. Можно учить и учиться писать по линейке (хотя можно и иначе учить и учиться), но писать, конечно, можно и без линейки. Во всех случаях, всего важнее уметь писать... Примечательно, что не только Жуковский, но даже Пушкин не решался отступить от метра, хотя менее крупные поэты на это отваживались. Вообще, достойно внимания, что Пушкин и его современники весьма редко прибегали к трехдольникам, и стихотворений этого размера у них очень немного. Поэты же послепушкинского периода вновь обратились к трехдольникам, а модернисты, наряду с большими новшествами в стихосложении, в этом пункте опять вернулись к пушкинской традиции. Объяснить это нужно тем, что трехдольник мало оставляет простора для ритма, в нем ритм с метром совпадает, между ними нет борьбы, а именно в борьбе ритма и метра заключена вся музыка стиха. Естественно потому, что поэты избегают трехдольников и выбирают более ритмичные двумерники: ямб, хорей. Ямб не любит, чтобы слова делились соответственно его размеру, что допустимо только в тех случаях, когда «рубка» слов стиха диктуется особыми соображениями. Таковы, например, стихи Пушкина:

Восста́нь, | проро́к, | и ви́ждь, | и вْنَемли .

Тут именно нужна чеканка: голос, слышимый пророком, непреклонен, каждое слово здесь, как тяжеловесный камень. Также и стих:

тя́жкий | млáт,  
 Дробя́ | стекло́, | куёт | була́т.

Тут «рубкой» стиха хорошо передается удар по наковальне тяжкого млата. Но, вообще, ямб подобной «рубки» не любит. Хорей — наоборот, для него такие стихи, как «Буря мглою небо кроет», естественны, в таком виде они легче подпоясаны для пляски, к чему они и предназначены ...

20 декабря. Я очень, как Вы знаете, люблю слово «слава» и ценю свое славянское имя — Вячеслав. Но о личной, так называемой славе всегда очень мало думал, а теперь и вовсе не думаю. Вот я получил из Тифлиса предложение приехать к ним. Предложение исполнено самых лестных для меня комплиментов (вроде того, что я «славянский Гёте» и т. п.), но мне это безразлично. Я теперь своей «славой» интересуюсь ну столько же, сколько, скажем, славой Аполлона Майкова, или Полонского. Какой-то центр у меня сдвинулся, и менее всего мне хочется быть «выставочным»; напротив, я б хотел уйти в тень. Впрочем, я и раньше не столько думал о современных, сколько о потомках.

Мне кажется, что никто из моих современников так не живет чувством мифа, как я. Вот в чем моя сила, вот в чем я человек нового начинающегося периода. Если, по Огюсту Контю, человечество в своем развитии прошло через три фазы: мифологическую, теологическую и научную, то ныне наступают сроки новой мифологической эпохи. И тогда, когда она настанет, меня впервые должным образом оценят.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Из стих. К. Д. Бальмонта «Мои звери» цикла «Цветные ткани». — В сб. Б.: Только любовь. Семицветник, М., «Гриф», 1903, с. 18.

<sup>2</sup> Из стих. К. Д. Бальмонта «Что мне нравится» цикла «Цветные ткани». — В сб. Б.: Только любовь. Семицветник, М., «Гриф», 1903, с. 16.

<sup>3</sup> Имеются в виду строки из стих. Игоря Северянина «Прощальная поэма (Ответ Валерию Брюсову на его послание)» (1912):

Вокруг талантливые трусы  
И обнаглевшая бездарь ..  
И только Вы, Валерий Брюсов,  
Как некий равный государь .

В сб. С.: Громокопийный кубок. Поэзы, М., «Гриф», 1913, с. 138—139.

<sup>4</sup> Речь идет о поездках по России (Петербург—Минск—Вильно—Харьков—Екатеринослав—Одесса—Севастополь—Ялта—Ростов—Баку—Тифлис—Кутаис—Петербург) Ф. К. Сологуба и И. Северянина с чтением своих стихотворений. Об этом см.: И. Северянин, Колокола собора чувств. Автобиографический роман в 3-х частях, ч. I, Юрьев-Tartu, изд-во Вадим Бергман, 1925, с. 13—31. О симпатиях Ф. Сологуба к И. Северянину упоминает и И. Эренбург в кн.: Портреты русских поэтов, Берлин, «Аргонавты», 1922, с. 140.

<sup>5</sup> Из стих. В. Брюсова «В ответ П. П. Перцову» цикла «Вступления». См.: В. Брюсов, Полное собрание сочинений и переводов, т. 3, Urbi et orbi (стихи 1901—1904 г.), СПб., «Сирин», 1914, с. 23.

<sup>6</sup> Из стих. В. Брюсова «Бальдеру Локи» цикла «Правда вечная кумиров». — В сб. Б.: Stephanos. Стихи 1903—1905 гг., М., «Скорпион», 1906, с. 50. (Стих посвящено А. Белому и противопоставляет образы «белого» и «сумрака»).

<sup>7</sup> Зиновьева Аннибал, Лидия Дмитриевна (1866—1907) — писательница-символистка, вторая жена Вяч. Иванова.

<sup>8</sup> См.: А. Белый, Петербург, Роман. Пг., 1916.

<sup>9</sup> Имеется в виду статья А. Белого «Брюсов» в кн. Б.: Луг зеленый. Книга статей, М., «Альциона», 1910, с. 178—205.

<sup>10</sup> О сорре В. Брюсова с А. Белым см.: А. Белый. Начало века, М.—Л., 1933, с. 276—287, 469—470; В. Брюсов, Дневники. 1891—1910, Подгот. к печати И. М. Брюсова, Прим. Н. С. Ашукина, М., М. и С. Сабашниковы, 1927, с. 134.

<sup>11</sup> Из стих. Вяч. Иванова «Carmen saeculare. Строки Валерию Брюсову, открывшему мне эру Офиеля, по учению Агриппы». — В сб. И.: Sor gardens. ч. I, М., «Скорпион», 1911, с. 87.

<sup>12</sup> См.: В. Брюсов, Огненный ангел. Повесть XVI века, ч. 1—2, М., «Скорпион», 1908—1909.



<sup>13</sup> См.: Ф. Сологуб, Мелкий бес. Роман, Пб., «Шиповник», 1907.

<sup>14</sup> Вяч. Иванов, Тантал. Трагедия. — Северные цветы ассирийские: Альманах IV, книгоиздательства «Скорпион», М., 1905, с. 199—245.

<sup>15</sup> См.: Ф. Ницше, Так говорил Заратустра, Пер. А. В. Перелыгиной, под ред. В. Н. Линда, М., 1903, с. 105.

<sup>16</sup> Имеется в виду статья А. Белого «Вячеслав Иванов» в кн.: Русская литература XX века (1890—1910), Под ред. С. А. Венгерова, т. 3, М., «Мир», 1916, с. 114—149.

<sup>17</sup> См. стр. 326 наст. сборника.

<sup>18</sup> В. И. Иванов учился в Берлинском университете в 1886—1891 гг.

<sup>19</sup> Моммзен, Теодор (1817—1903) — немецкий историк Древнего Рима. С 1858 года руководил кафедрой римской истории в Берлинском университете.

<sup>20</sup> Диссертацию по истории «О римских откупщиках» («De Societatibus Vestigalium publicorum roruli Roman<sup>i</sup>») Вяч. Иванов защитил в 1899 г. в Берлине; напечатана: СПб., Изд. Имп. археолог. об-ва, 1910, 132 с.

<sup>21</sup> Виноградов, Павел Гаврилович (1854—1925) — историк. С 1884 года — профессор Московского университета.

<sup>22</sup> «Экспромт» М. С. Альтмана не публиковался.

<sup>23</sup> «Фелица» — ода Г. Р. Державина. «Воспевавшие Фелицу» — здесь в значении — представители классицизма XVIII в.

<sup>24</sup> Из стих. К. Бальмонта «Рах hominibus bonae voluntatis» («Мир на Земле, мир людям доброй воли. .»). — В сб. Б.: Литургия красоты. Стихийные гимны, М., «Гриф», 1905, с. 128.

<sup>25</sup> Из стих. Брюсова «В том же парке» цикла «Женщины». — В сб. Б.: Пути и перепутья. Собрание стихов, т. 3, Все напевы (1906—1909), М., «Скорпион», 1909, с. 97—98.

<sup>26</sup> Рифма: «полюс — solus» употреблена Вяч. Ивановым в стих. «Solus» (сб.: Нежная тайна. — Лепта, СПб., «Оры», 1912, с. 48):

И, как Земли магнитный полюс,  
Сердца держать и воли влечь, —  
Один в миру: in mundo Solus...

<sup>27</sup> Рачинский, Григорий Алексеевич (1851—1939) — литератор и переводчик, последователь Вл. Соловьева.

<sup>28</sup> См. прим. 6.

<sup>29</sup> Соловьев, Владимир Сергеевич (1853—1900) — поэт и философ-идеалист, литературный критик. Оказал заметное влияние на творчество Вяч. Иванова.

<sup>30</sup> Эрн, Владимир Францевич (1882—1917) — философ.

<sup>31</sup> Из стих. В. Иванова «Алмаз» цикла «Царство прозрачности». — В сб. И.: Прозрачность. Вторая книга лирики, М., «Скорпион», 1904, с. 39.

<sup>32</sup> См.: Пушкин, ПСС, т. 4, изд. АН СССР, 1937, с. 187.

<sup>33</sup> Имеется в виду статья Вяч. Иванова «О лиризме Бальмонта». — «Аполлон», 1912, 3, с. 36—42.

<sup>34</sup> Из стих. К. Д. Бальмонта «Я — изысканность русской медлительной речи. .». — В сб. Б.: Будем как Солнце. Книга символов, М., «Скорпион», 1903, с. 66.

<sup>35</sup> См.: Толстой Л. Н., Война и мир, т. 3, гл. 5.

<sup>36</sup> Имеются в виду две строки из 3 части цикла «Zahme Xenien»:

Wär' nicht das Auge sonnenhaft,  
Die Sonne könnst es nie erblicken ..

В работе «Entwurf einer Farbenlehre» Гете ссылается на эту мысль, называя ее «изречением мистики старинной ионийской школы» (речь идет о Плотине) и иллюстрируя ее вышеприведенной цитатой.

<sup>37</sup> Дантовский образ «духов глаз» (*spiriti del viso*), неоднократно встречающийся в поэзии Вяч. Иванова (см. стих. «Аспекты» и «*Gli spiriti del viso*» в сб. И.: *Прозрачность*, М., «Скорпион», 1904, с. 115, 107).

<sup>38</sup> Об этой score см.: А. А. Фет, *Мои воспоминания*. 1848—1889, ч. 1, М., 1890, с. 107.

<sup>39</sup> См. прим. 26.

<sup>40</sup> Шварсалон, Вера Константиновна (ум. 1920) — третья жена Вяч. Иванова, дочь Л. Д. Зиновьевой-Аннибал от первого брака.

<sup>41</sup> См. прим. 7.

<sup>42</sup> Дмитриевская — сестра друга Вяч. Иванова А. М. Дмитриевского. С 1886 г. Вяч. Иванов и Дмитриевская жили за границей. В 1895 г. Вяч. Иванов развелся с первой женой.

<sup>43</sup> Зелинский, Фаддей Францевич (1859—1944) — филолог, исследователь античной литературы, проф. Петербургского университета. См.: Софокл, *Драмы*, т. 1—3, перевод с введениями и вступительным очерком Ф. Зелинского, М., М. и С. Сабашниковы, 1914—1915.

<sup>44</sup> Вяч. Ивановым были переведены все 7 трагедий Эсхила; переводы не опубликованы.

<sup>45</sup> Перевод «Илиады» Фоссом (1793 г.) см.: *Homærus, Ilias, Übers. von J. H. Voss, Leipzig, 1950, 406 S.* Перевод «Одиссеи» (1781) см.: *Homærus, Odyssee, Übers. von J. H. Voss, Leipzig, 1951, 307 S.* Shakespeare, *William, Sämtliche dramatische Werke, Übers. von Schlegel, Bd. 1—9, Berlin, 1797—1810.*

<sup>46</sup> Гомер, *Илиада*. Перевод Н. М. Минского, 1896.

<sup>47</sup> «Илиада» была переведена Вяч. Ивановым отдельными главами, и так она читалась М. С. Альтману. Перевод не опубликован.

<sup>48</sup> См.: Ф. Ницше, *Рождение трагедии, или эллинизм и пессимизм*. — Н.: Полное собрание сочинений, Под ред. Ф. Зелинского, т. 1, «Московское книгоиздательство», 1912, с. 108.

<sup>49</sup> Образ магического круга см. в стих. Ф. Сологуба «Недотыкомка серая. .» (Собрание стихов, кн. 3 и 4, 1897—1903 г., М., «Скорпион», 1904, с. 132), «Все, что вокруг себя знаю. .» (Фимиамы, Пг., 1921, с. 69), в романе «Мелкий бес» и др.

<sup>50</sup> Из стих. Ф. Сологуба «Подымаю бессонные взоры. .» — В кн. С.: Собрание стихов, кн. 3 и 4, 1897—1903 г., М., «Скорпион», 1904, с. 104.

<sup>51</sup> Из стих. Ф. Сологуба «Высока луна Господня. .» цикла «Личины переживаний.» — В сб. С.: Пламенный круг. Стихи, М., «Золотое руно», 1908, с. 28.

<sup>52</sup> См.: К. Д. Бальмонт, *Тишина*. Лирические поэмы, Пб., 1898, с. 160, IV с.

<sup>53</sup> В сборнике К. Д. Бальмонта — неточная цит. из стих. Ф. И. Тютчева «Видение» (1829). У Тютчева:

«Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья. .».

<sup>54</sup> Многочисленные кругосветные путешествия К. Д. Бальмонта описаны им в кн.: «Край Озириса» (1914) — о Египте, «Змеинные цветы. Путевые заметки из Мексики» (1910), «Белый Зодиий» (1914) — об Индонезии и др.

<sup>55</sup> Из стих. К. Д. Бальмонта «Нам нравятся поэты. .» цикла «Антифоны». — В кн. Б.: Полное собрание стихов, т. 2, *Горящие Здания*, изд. 3-е, М., «Скорпион», 1908, с. 8.

<sup>56</sup> См.: По Эдгар, *Собр. соч.*, пер. с англ. К. Д. Бальмонта, М., «Скорпион», 1911—1912. Шелли Перси Биши, *Освобожденный Прометей*, пер. с англ. К. Д. Бальмонта, СПб., «Знание», 1904; Шелли Перси Биши, *Ченчи, Трагедия*, пер. с англ. К. Д. Бальмонта, в стихах, СПб., «Знание», 1907 [обл.: 1904].

<sup>57</sup> Вяч. Иванов, *Дионис и прадионисийство*, Баку, 1923, XII, 303 с. — диссертация по филологии, защищенная Вяч. Ивановым в 1921 г. в Баку.

- <sup>53</sup> Сабашников, Михаил Васильевич (1871—1943) — книгоиздатель.
- <sup>59</sup> См. прим. 44.
- <sup>60</sup> Сб. «Арион» не вышел.
- <sup>61</sup> См. прим. 26.
- <sup>62</sup> В Савоие Вяч. Иванов жил в 1912 г.
- <sup>63</sup> Дмитрий Вячеславович Иванов (р. 1912), ныне корреспондент «Paris soif». в Риме.
- <sup>64</sup> Лида — Лидия Вячеславовна Иванова, музыкант, преподаватель в Римской консерватории.
- <sup>65</sup> Г. В. Соболевский — врач-хирург, путешественник, знаток искусства и литературы.
- <sup>66</sup> Экскурсия Ф. Ф. Зелинского в Грецию, в которой участвовали В. К. Шварсалон и Вс. Э. Мейерхольд, была проведена летом 1910 г.
- <sup>67</sup> «Домашний спектакль» — постановка комедии Кальдерона «Поклонение кресту», осуществленная Вс. Э. Мейерхольдом на квартире Вяч. Иванова (в Башенном театре) 19 апреля 1910 года. Подробнее см.: Н. Волков, Мейерхольд, т. 2, М.—Л., «Academia», 1929, с. 94—95.
- <sup>68</sup> Судейкин, Сергей Юрьевич (1882—1946) — художник, декоратор, близкий к «Миру искусства». Судейкин руководил оформлением постановки «Поклонения кресту».
- <sup>69</sup> По-видимому, речь идет о постановках не в Художественном театре, а в Александринском театре, где Вс. Э. Мейерхольд использовал раздвигающих занавес арапчат в постановке «Дон-Жуана» Мольера. (См. Н. Волков, ук. соч., с. 132, 140, 141.)
- <sup>70</sup> Верховский, Юрий Никандрович (1878—1956) — поэт, близкий к символизму, историк литературы.
- <sup>71</sup> Скалдин, Алексей Дмитриевич (1889—1943) — поэт и прозаик.
- <sup>72</sup> Сб. «Нежная тайна», см. прим. 26.
- <sup>73</sup> В 1908 г. Вяч. Иванов женился на Вере Константиновне Шварсалон.
- <sup>74</sup> См.: «Нежная тайна», с. 110.
- <sup>75</sup> См.: с. 326 настоящего сборника.
- <sup>76</sup> К. Д. Бальмонт, Литургия красоты. Стихийные гимны, М., «Гриф», 1905, 234, IV с.
- <sup>77</sup> См.: К. Д. Бальмонт, Птицы в воздухе. Строки напевные, СПб., «Шиповник», 1908, с. 112.
- <sup>78</sup> Из стих. К. Бальмонта «Я не знаю мудрости...» цикла «Очертания снов» — сб. Б.: Только любовь. Семицветник, М., «Гриф», 1903, с. 48.
- <sup>79</sup> Рюрик Ивнев, Солнце во гробе, М., «Имажинисты», 1921, 24 с.
- <sup>80</sup> Курс о немецком романтизме Вяч. Иванова читал в АзГУ (Баку) в осеннем семестре 1921/22 уч. года. См.: с. 326 настоящего сборника.
- <sup>81</sup> «Иенский кружок романтиков» возник в конце 90-х годов XVIII в. В него входили братья А. и В. Шлегели, Людвиг Тик, Новалис, философы Шлейермахер и Шеллинг. Новалис — [псевдоним Фридриха фон Гарденберга (1772—1801)] — нем. писатель-романтик, философ.
- <sup>82</sup> См.: Разговоры Гёте, собранные Эккерманом, ч. 1, СПб., 1891, с. 166.
- <sup>83</sup> Имеется в виду стих. «Selige Sehnsucht». («Sagt es niemand, nur dem Weisen...») цикла «Westöstlicher Diwan».
- <sup>84</sup> См., напр., Разговоры Гёте, с. 335.
- <sup>85</sup> Байрон переплыл Геллеспонт 3 мая 1810 г. См. об этом, напр.: Байрон, Письмо матери от 14. 01. 1811 (Афины); в кн.: Байрон, Дневник. Письма, М., изд. АН СССР, 1963, с. 31.
- <sup>86</sup> Гёте очень высоко отзывался об иллюстрированном издании Шекспира (см.: Разговоры Гёте, с. 218—219). Однако, сопоставлений Гёте с Шекспиром в этом тексте не найдено.
- <sup>87</sup> См., напр.; Модест Гофман, Романтизм, символизм и декадентство. — В кн.: Книга о русских поэтах последнего десятилетия, под ред.

Модеста Гофмана, СПб. — М., изд-во т-ва О. Вольф, 1909, с. 3—19; а также: С. А. Венгеров, *Русский неоромантизм*. — Кн.: *Русская литература XX века*, под ред. проф. С. А. Венгерова, т. 1, М., «Мир», 1914, с. 16—26.

<sup>88</sup> Имеется в виду цикл стихотворений А. Фета «Вечерние огни», вып. 1—4, М., 1883—1891.

<sup>89</sup> См., в частности: К. Бальмонт, *Гений открытия* (Эдгар По. 1809—1849). — В кн. Б.: *Горные вершины. Сб. статей*, М., «Гриф», 1904, с. 49—53; его же: *Элементарные слова в символической поэзии* [По и Бодлер], там же, с. 79—82.

<sup>90</sup> Таковы, например, работы А. Измайлова, Н. Ашешова и др. противников символизма.

<sup>91</sup> Шестов Лев — (псевдоним Льва Исааковича Шварцмана, 1866—1939) — философ. Статья «Вячеслав Великолепный. К характеристике русского упадничества» опубликована: «Русская мысль», 1916, № 10, отд. II, с. 80—110.

<sup>92</sup> Стих М. С. Альтмана не публиковалось.

<sup>93</sup> Мария Михайловна Замятникова — друг и домоправительница Вяч. Иванова.

<sup>94</sup> Первый сборник стихотворений Н. С. Гумилева — «Путь конквистадоров», Пб., 1905, 78 с.

<sup>95</sup> Из стих. А. Фета «На книжке стихотворений Тютчева». («Вот наш патент на благородство...») (1883).

<sup>96</sup> Вяч. Иванов, *Кормчие звезды. Книга лирики*, Пб., 1901, VIII, 380 с.

<sup>97</sup> Речь идет о статье Вл. Соловьева «Поэзия Ф. И. Тютчева» (1895). — См.: *Собр. соч.*, т. 6. СПб., 1905, с. 463—480.

<sup>98</sup> Об этом свидании см.: Вяч. Иванов, *Автобиографическое письмо С. А. Венгеру*. — В кн.: *Русская литература XX века. 1890—1910*, под ред. проф. С. А. Венгерова, ч. 2, т. 3, М., «Мир», 1916, с. 81—98.

<sup>99</sup> Стасюлевич, Михаил Матвеевич (1826—1911) — историк, публицист, редактор и издатель либерального журнала «Вестник Европы».

<sup>100</sup> *Кормчие книги* — сб. церковных законов, основанных на византийском церковном праве.

<sup>101</sup> Чеботаревская, Александра Николаевна (1869—1925) — переводчица и литературный критик, сестра жены Ф. К. Сологуба. Анастасия Николаевна Чеботаревской.

<sup>102</sup> Вяч. Иванов, *Прозрачность. Вторая книга лирики*, М., «Скорпион», 1904, 179 с., стих. «Кассандре», с. 116.

<sup>103</sup> Ивановский, Владимир Николаевич (1867—1931) — магистр философии, проф. Казанского университета.

<sup>104</sup> Второе стих. Вяч. Иванова, посвященное А-дре Н. Чеботаревской — «Осенью», сб.: *Прозрачность*, с. 75.

<sup>105</sup> Стих. «Повилики» напечатано в сб.: *Cor ardens*, ч. 1, М., «Скорпион», 1911, с. 133.

<sup>106</sup> См.: Зиновьева Аннибал Л. Д., *Трагический зверинец. Рассказы*, Пб., «Оры», 1907, 295 с.

<sup>107</sup> См.: Шопенгауэр, *Мир как воля и представление*, СПб., 1881.

<sup>108</sup> «Тропинка» — детский журнал (1906—1912). Соловьева Аллегро, Поликсена Сергеевна (1867—1924) — поэтесса, драматург, детская писательница, сестра Вл. Соловьева).

<sup>109</sup> Оба стих. М. С. Альтмана не опубликованы.

<sup>110</sup> Вопросы противопоставления метра и ритма постоянно интересовали поэтов и исследователей 1910-х гг., им посвящен ряд заседаний Общества Ревнителей Художественного Слова (см. сообщения в журн. «Аполлон»: 1911, 9, 142—143; 1911, 10, 156—157; 1912, 3, 39—41, и др.). О чтении Вяч. Иванова на дому курса лекций по вопросам метра и ритма сообщает А. Белый в кн.: *Сирин ученого варварства* (по поводу книги Вяч. Иванова «Родное и вселенское»), Берлин, «Сқифы», 1922, с. 5.

## ВЯЧ. ИВАНОВ — ПРОФЕССОР БАКИНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА \*

Н. В. Котрелев

Историко-филологический факультет Бакинского Государственного Университета избрал Вячеслава Ивановича Иванова своим профессором по кафедре классической филологии<sup>1</sup> 19 ноября 1920 года Научная Ассоциация БГУ, после доклада Н. А. Дубровского, одного из организаторов университета, об этом избрании и его «отзыва о В. И. Иванове как ученом, переводчике и поэте», закрытой баллотировкой единогласно утвердила В. И. Иванова в должности профессора<sup>2</sup> Официальная дата начала работы Вяч. Иванова в БГУ, по документам, — 17 ноября 1920 г.\*\*<sup>3</sup> В октябре 1921 г. В. И. Иванов был избран также и заведующим кабинетом классической филологии<sup>4</sup>

В. И. Иванов сразу же приступает к исполнению профессорских обязанностей. 23 ноября 1920 г. он докладывает историко-филологическому факультету о своих курсах и семинариях на текущий академический год: «История греческой трагедии» (2 часа в неделю), курс «Данте и Петрарка» (2 часа), курс о Достоевском (2 часа), греческий автор (Эсхил, 2 часа), «Ags poetics» Горация (2 часа). Вероятно, до обсуждения план занятий Иванова выглядел несколько иначе, т. к. в карандашной записи того же протокола зачеркнуты названия курсов: «Греческая религия», ««Энеида» Вергилия», «История греческой поэзии»<sup>5</sup>.

В осеннем семестре 1921 года В. И. Иванов читал лекции и вел практические занятия по следующим курсам: «История греческой литературы» (2 раза в неделю), ««Буколики» Вергилия», «Немецкий романтизм» (2 раза в нед.), семинарии по новой русской литературе и по Ницше. Весною 1922 года за счет упразднения двухчасового семинария по древнегреческой литературе был расширен семинарий латинский<sup>6</sup>; кроме лекций по древнегреческой литературе, Иванов продолжал есеминарий «Достоевский и Пушкин»

---

\* Материал для предлагаемого сообщения собран осенью 1963 года в бакинских архивах. Автор глубоко признателен архивным работникам за немалую помощь в его разысканиях. Особенно благодарен он А. О. и С. А. Маковельским, любезно поделившимся с ним воспоминаниями о Вячеславе Иванове в Баку.

Подавляющая часть документов, нами использованных, находится в ЦГАОР АзССР, поэтому, с целью экономии места, мы при ссылке на них не повторяем всякий раз названия этого хранилища, а указываем только номер фонда. В большинстве своем документы, к которым мы отсылаем читателя, — протоколы заседаний различных университетских органов, обидно скупые; нами цитируются почти все развернутые записи о выступлениях В. И. Иванова.

\*\* Приводим в связи с этим отрывок из «Именного списка профессорско-преподавательского состава Азербайджанского Государственного Университета, весьма важный для изучения биографии Вяч. Иванова, которое

и два раза в неделю вел занятия по курсу, в расписании названному «Поэтика»<sup>7</sup> Нужно отметить, что курсы по русской и немецкой литературам и по Ницше были специально поручены факультетом В. И. Иванову сверх обычной восьмичасовой профессорской нормы<sup>8</sup>.

На 1922/23 учебный год факультет утвердил для В. И. Иванова, по его заявлению, такие курсы и практические занятия: «История греческой литературы» (2 часа, весь год), чтение Платона («Федон», 4 часа, осенний семестр), чтение Лукреция (4 часа, весенний семестр), «Греческая религия» (2 ч. годовых), семинарий по Гете (2 ч. год.), курс о Байроне<sup>9</sup> Однако, в процессе работы Иванов значительно изменил этот план, с одобрения факультета: вместо Лукреция весной 1923 года читался Тацит, курсы о Байроне («Поэзия мировой скорби и Байрон» и двухчасовой семинарий) и греческой религии были соответственно замещены четырьмя недельными часами семинария и лекций по поэтике и курсом истории римской литературы<sup>10</sup>

В последнем, 1923/24, академическом году, на котором закончилась преподавательская деятельность В. И. Иванова в Баку, он вел занятия по истории греческой литературы (4 часа, осенний семестр), по истории греческой религии, по поэтике (лекции и семинарий, добавленные Ивановым после объявления первоначального плана работы<sup>11</sup>), в его семинариях читались «Эвмениды» Эсхила и X книга Квинтилиана<sup>12</sup>

Особо следует сказать о преподавании Ивановым итальянского языка. Эти занятия проводились по почину самого профессора: на заседании факультета 11 декабря 1920 г. он заявляет о необходимости изучения студентами итальянского языка; ему был поручен курс для начинающих<sup>13</sup> Снова элементарный курс итальянского языка, на этот раз с привлечением студентов консерватории, и снова по собственной инициативе, В. И. Иванов ведет в весеннем семестре 1924 года, выполняя работу простого преподавателя<sup>14</sup>

Круг лекций и семинаров, предложенных В. И. Ивановым своим слушателям, не только отражает личные привязанности поэта, филолога и мыслителя (например, история религии, трагики, Достоевский и Ницше), не только подчеркивает широчайшую, энциклопедическую гуманитарную образованность Вяч. Иванова, но показывает умение и желание профессора предпослать свою науку во всем богатстве ее объектов, дать студентам представление о важнейших ее аспектах в их связи (трактат Квинтилиана и история религии, поэтика и Достоевский и т. д.). Признание студентов пришло к Иванову. Вот что вспоминает С. А. Маковельская о его лекторстве: «Все очень любили слушать Вяч. Иванова. Он читал в первой аудитории (теперь там физкультурный зал), вмещалось туда человек 600—1000, собирались студенты всех факультетов, стояли в проходах. Красноречие, знание языков, умение все связать воедино, эрудиция — все это привлекало слушателей.»

Сравнительно тихая жизнь в Баку позволила Вяч. Иванову вернуться к любимым занятиям историей донисийства. Уже в мае 1921 г. он предлагает Научной Ассоциации БГУ устроить открытое заседание для слушания докладов Е. И. Байкова «Divus Caesar. К вопросу о характере обоготворения

---

едва начинается (вертикальные графы «Списка» даны в горизонтальной раз-  
вертке):

«Ф. И. О. — Иванов, Вячеслав Иванович

С какого времени служит вообще — с 1910

Где проходила служба и какая — В 1903 препод<аватель> в Высшей русской школе в Париже. Препод<аватель> высших женских курсов Раева до 1912; с 1918 г. в Москов<ском> Наркомпросе членом Центротейтра, зав<едующий> ист<орической> секцией театр<ального> отд<ела>, зав<едующий> академ<ической> секцией литер<атурного> отдела; с 1919 г. проф<ессор> Смоленского У<ниверсите>та.

С какого времени служит в БГУ — с 17 ноября 1920 г.

Наст<оящее> служебн<ое> полож<ение> — профессор классической филологии, времен<но> по кафедре западных литератур.

Семейн<ое> полож<ение> — вдов, дочь 25 л<ет>, сын 9 л<ет>.

римских императоров» и В. И. Иванова «Афинский букслион и древнейшие буколические культы в Аттике (к характеристике прадионисийских религий)». Этот доклад (чтение его было назначено на 17 мая 1921 г.<sup>15</sup>) стал одной из глав, давно уже созревающих, докторской диссертации<sup>16</sup> Профессоры и доценты были освобождены от докторских экзаменов специальным постановлением факультета<sup>17</sup>; 22 июля 1921 года, после диспута, на котором официальными оппонентами выступили А. О. Маковельский, Л. Г. Лопатинский, Е. И. Байбаков, а неофициальными — М. В. Беляев, А. Д. Гуляев и А. М. Миронова\*, В. И. Иванов был удостоен степени доктора классической филологии\*\*<sup>19</sup>.

Ученая степень доктора наук была восстановлена в Бакинском университете в начале 1921 года. В. И. Иванов принял участие в разработке поло-

---

\* Приведем весьма лестный отзыв о диссертации Иванова проф. Л. А. Ишкова, бывшего заведующим отделом высших учебных заведений НКП Азербайджана: «. Необходимо отметить наиболее крупных ученых в составе университета: Довнар-Запольского, Сиповского, Вячеслава Иванова, Левина А. М., Рубашкина, Малиновского и др. <. > [университет] уже выпустил более 15 изданий <. > почти по всем отраслям естественных и гуманитарных наук. Из этих изданий необходимо отметить интересные исследования профессора Вячеслава Иванова о ранней греческой религиозной жизни и др. <sic>...»<sup>18</sup>

\*\* Память А. О. и С. А. Маковельских сохранила голиардические стихи Е. И. Байбакова, университетского остролова, на защиту Вяч. Иванова; стихи эти весьма любопытны: в них в шуточной форме излагаются основные тезисы оппонентов (2—3 строфы — возражения А. О. Маковельского, 5 — самого Байбакова, 7 — Л. Г. Лопатинского; 4, 6, 8, — ответы В. И. Иванова)

1. По приглашению Ишкова,  
Сюртук одернув, с места встав,  
Свое вступительное слово  
Пропел собранью Вячеслав.

2. Начался диспут. Выступает  
Философ с пасмурным лицом,  
На Вячеслава нападает,  
Грозит бедняге кулаком.

3. Философической системы  
Ты не понял, о друг, пойми!  
И, о позор, мифологему  
С обрядом спутал, черт возьми.

4. Научной совести не трогай,  
Замолкни, дерзкий философ,  
Я через миф в обряд дорогу  
Всегда отыскивать готов.

5. Плетешь ты факты слишком смело,  
Везде и всюду Дионис,  
А где ж, скажи, татап Кибела,  
Изида, Аттис, Озирис?

6. Невыносимее для слуха  
Нет ничего таких речей.  
Твоя Кибела — потаскуха,  
И Дионис не знался с ней!

жений о промоциях; им было внесено предложение об учреждении степени *pro meritis*, отвергнутое заседанием<sup>20</sup> Научной Ассоциации. Однако, уже в июле 1921 года факультет поручает В. И. Иванову и А. О. Маковельскому (позднее к ним присоединился А. В. Селиханович) подготовить доклад о научных трудах А. Д. Гуляева с целью присуждения ему степени доктора философских наук *honoris causa*; эту степень Гуляев получил в апреле 1923 года<sup>21</sup> Восстановление института ученых степеней было одним из признаков нормализации научной жизни университета... В. И. Иванов не раз давал отзывы о научных заслугах своих коллег, оппонировал им на защитительных диспутах, эти оценки послужили основой для присуждения докторских степеней, например, А. О. Маковельскому, Е. И. Байбакову, В. М. Зуммеру, снижавшим известность еще до войны<sup>22</sup>

Проблема научных кадров в молодом, удаленном от сложившихся учебных центров университете стояла очень остро. Решалась она различными способами. Для чтения лекций на филологический факультет приглашались компетентные профессора других факультетов (например, приват-доцентом, после весьма одобрительного отзыва В. И. Иванова, был избран медик А. М. Левин<sup>23</sup>; то же самое — из Политехнического Института — П. К. Энгельмейер<sup>24</sup>). Разумеется, университет старался и заполучить известных преподавателей из других городов: шли переговоры о замещении кафедры западных литератур Ю. Н. Верховским, уже избранным профессором БГУ в 1922 году по рекомендации В. И. Иванова<sup>25</sup>; переехал в Баку А. М. Евлахов, представитель петербургской филологической школы, бывший профессор в Варшаве\*.

7. Я признаю твои буколы,  
Одно лишь ты не разгадал:  
С похмелья, что ли, Вахх веселый  
Вдруг Дионисом мрачным стал?

8. Нет, свыше сил моей природы  
Истолковать такой трюизм:  
Давным-давно уж Эрвин Роде  
Истолковал дионисизм.

\* А. М. Евлахов был избран профессором АЗГУ на основании отзыва В. И. Иванова<sup>26</sup> о его трудах и научной деятельности. Отзыв этот сохранился среди протоколов заседаний Совета и Факультетов АЗГУ. Приводим его: «Труд А. Евлахова «Введение в философию художественного творчества, опыт историко-литературной методологии» (в двух больших томах) является, как справедливо утверждает это в предисловии сам автор, «первым опытом систематической методологии» истории литературы. Исследование ведется со здоровым тактом мыслителя; оно живо, остроумно, содержательно и является доказательством большой и весьма разносторонней эрудиции автора. База исследования очень широка: использованы, помимо всей методологической, обширная общеполитическая литература и ряд трудов по отдаленным специальным дисциплинам; далее, литература по эстетике и богатый запас фактов из истории искусств; наконец, огромный материал из области истории литературы. Отказывая наукам о духе вообще в признании их науками в строгом и полном смысле слова, автор ищет <нрзбр> определить предмет истории литературы, ибо из предмета должен вытекать метод, а совершенная методологическая разработка составляет непрерывное условие науки. История литературы, в глазах автора, — история поэзии, история поэзии — история форм. Итак, история литературы есть вид общей истории искусства. В эволюции поэтического творчества автор различает моменты эстетический и психологический. Первый есть результат эволюции от творчества до-эстетического к художественному, второй — от творчества безличного к индивидуальному. Автор в своем трактате выступает учеником Александра Веселовского, ищущим продолжить его искания в направлении методологическом,



Наиболее важной, как с точки зрения культурного строительства в Азербайджанской республике, так и с точки зрения престижа и оазвития самого университета, была проблема воспитания молодых научных работников из числа студентов. Среди слушателей было много таких, которым мировая и гражданская войны помешали закончить уже начатое высшее образование; многие имели даже дипломы, но не успели получить степени и т. д. Из таких слушателей подготавливались молодые доценты и доктора. В этой работе активное участие принимал В. И. Иванов: он составлял программы занятий и испытаний, оценивал серьезность и плодотворность работы, руководил ею, выступал оппонентом на пробных лекциях и защитах диссертаций. Его крестниками и питомцами в науке стали В. Л. Архарова, Б. П. Яблонко, А. В. Лукьянова, П. А. Федоровский и др.<sup>28</sup> Участие Иванова в судьбе молодых ученых было отнюдь не формальным исполнением профессорских обязанностей: очевидна живая заинтересованность Иванова в их будущем. Например, когда был поставлен вопрос об отчислении из факультета Б. П. Яблонко и А. В. Лукьяновой, в связи с упразднением должности временного преподавателя, «В. И. Иванов предлагает возбудить ходатайство перед Наркомпросом о продлении срока для тех врем<енных> преподавателей, которые начали сдавать докторские экзамены и заявили о своем твердом намерении продолжать их.»<sup>29</sup> В долгой дискуссии по предложению Наркомпроса сократить число научных сотрудников В. И. Иванов настаивал на сохранении этого института, обеспечивающего молодым ученым условия научного роста. Он присоединился к профессорам, требовавшим даже увеличения контингента научных сотрудников, получавших стипендию; Иванов указывал, «что <может> быть переполнение мест ассистентов и лаборантов, и молодому человеку, подающему надежды в ученом отношении, придется разорвать связь с университетом». Более того, Иванов считал «неужным стеснять аспиранта каким бы то ни было сроком»<sup>30</sup>.

Весьма значительна роль В. И. Иванова в университетской карьере П. Х. Тумбия. В мае 1921 года Тумбиль избирается «научным сотрудником по классической филологии у проф. В. И. Иванова»; вскоре он, имея уже юридическое образование, после «испытаний по курсам «Греческая трагедия» и «Данте» в комиссии из Л. А. Ишкова, В. И. Иванова и Л. Г. Лопатинского» получает диплом филолога; уже в осеннем семестре П. Х. Тумбиль, по представлению Иванова и Лопатинского, читает элементарный курс греческого языка, а позднее, вновь по предложению В. И. Иванова, — спецкурс по греческому поэту. Иванов руководит научными занятиями молодого сотрудника, он же оппонирует Тумбилю на пробных лекциях на звание приват-доцента, которого П. Х. Тумбиль и удостоился<sup>31</sup>.

Наконец, сохранившиеся документы хорошо представляют особенное внимание, с которым Вяч. Иванов следил за научным ростом и устройением будущего своего студента М. Альтмана \* 14 июня 1923 г. проф. В. И. Иванов в заседании Совета АзГУ, в связи с представлением Факультета Общественных Наук об оставлении М. Альтмана при университете, дает «отзыв о занятиях М. Альтмана в течении университетского курса, о его дарованиях и работах и в частности о выпускном сочинении на тему «Дремлющие мифы в «Илиаде» Гомера»\*\*. Решением Совета Альтман избирается научным

---

<торс?> «Исторической поэтики», оставленный Веселовским, представляется автору уже началом будущей истории литературы, как науки, поскольку намечает первые очертания широких обобщений, имеющих характер законов поэтической эволюции.

14/VI. 1923

Проф. Вяч. Иванов»<sup>27</sup>

\* Записки М. Альтмана о встречах с Вяч. Ивановым см. выше (ред.)

\*\* Этот отзыв профессора, вместе с отзывом о труде А. М. Евлахова, — то немногое, что сохранилось в архиве из многочисленных аналогичных работ Иванова; вот он: «Первый из окончивших в текущем уч<ебном> году университетский курс студентов Факультета Общ<ественных> Наук,

сотрудником. Однако Наркомпрос поначалу отказался одобрить, по невыясненной причине, решение университета, а потом медлил с утверждением Альтмана в должности. По инициативе В. И. Иванова университет настоял на своем. Весной 1924<sup>32</sup> года Иванов составляет программу научных занятий своего ученика<sup>33</sup>

Вяч. Иванов стал деятельным и ценным работником во всех областях университетской жизни, едва налаживавшейся, преодолевавшей множество трудностей, следовавших не только из молодости университета, но и из разрухи, царящей в республике. Иванов регулярно посещает заседания факультета, Совета университета, Научных Ассоциаций (одно время — высшего органа университетского самоуправления) — укажем, что не раз специально ставился вопрос о необходимости и аккуратности посещения заседаний<sup>35</sup>. Не одним советом в обсуждении, но и как член многочисленных комиссий способствует он становлению и укреплению университета. Мы уже говорили об участии Иванова в подборе научных кадров, покажем теперь его работу в АЗГУ на некоторых других поприщах, как она отражена документами.

Моисей Альтман, отличался за все время пребывания своего в университете выдающейся даровитостью и успешностью научных занятий. По всем зачетам получил он высшую отметку, представленная же им выпускная работа на тему «Дремлющие мифы в Илиаде Гомера» была оценена факультетской комиссией как превосходное доказательство научного трудолюбия и замечательной самостоятельности научной мысли. Эта работа дает больше, чем сколько мы в праве требовать от работы студенческой, потому что устанавливает целый ряд новых точек зрения на изучаемый предмет. Из работ Альтмана, подвергавшихся рассмотрению на моих семинариях, отмечу интересные по новизне результатов исследования о «Записках из мертвого дома» Достоевского и о мифе в ибсеновой драме «Пер Гюнт». В своей книге «Дионис и прадионисийство», в главе XI («О возникновении трагедии») я пишу в обширном примечании 3-м к § 8 (на стр<аницах> от 247 по 250): «Не лишены интереса догадки одного из моих университетских слушателей, М. С. Альтмана, о религиозной символике трагедии. Сообщаю эти порою несомненно меткие, порою остроумные, правда, но проблематические соображения, не беря на себя их защиты в целом». Приводя далее в сжатом изложении эти догадки, упомянуть о которых я, как автор исследования, признал в связи последнего уместным и целесообразным, я отмечаю в некоторых местах неизвестные Альтману факты, служащие к их подтверждению. Все вышеуказанное свидетельствует о пробужденности и самостоятельности научной мысли нашего кандидата.

Как выпускное сочинение Альтмана относится к области гомеровой поэтики, так и вообще его занятия ориентировались по преимуществу на поэтику, и в частности на проблемы мифотворчества. Главной же базой в изучении исторической поэтики служила для него классическая филология, интерес к которой сказался как в вышеприведенных фактах его занятий Гомером и греческой трагедией, так и в том, что, кроме зачетов обеих историй античной литературы, греческой и римской, ему зачтены еще специальные курсы по греческому эпосу, по греч<еской> трагедии, по Горацию, по исторической грамматике латинского языка и ряд семинариев по древним авторам, как-то: по Гомеру, по Геродоту, по Катуллу, по Саллюстию, по Вергилию (Буколики и Энеида), по Горацию (Ars poetica), по Цицерону (Somnium Scipionis).

Принимая во внимание все указанные обстоятельства и желание автора работать в дальнейшем над проблемами исторической поэтики, избрав базой изучений классическую филологию и исходя из исследования фактов античной поэзии и античного мифа, я ходатайствую перед Факультетом об оставлении Моисея Альтмана при университете в качестве научного сотрудника, с предоставлением ему стипендии, при кафедре класс<ической> филологии и под моим руководством.

В. И. Иванов участвовал в обсуждении программ преподавания, состоял в комиссии, пересмотревшей планы и штатное расписание факультета в связи с преобразованием его из историко-филологического в факультет общественных наук и введением новых обязательных курсов для всех отделений: советской конституции, исторического материализма, истории хозяйственных форм (июнь 1923 г.)<sup>36</sup>. Важно отметить, что Вяч. Иванов считал необходимым изучение философии не только студентами-гуманитариями, но равно и математиками; по его предложению на историко-филологическом факультете экзамен по философии был признан обязательным для всех отделений<sup>37</sup>.

Для нормализации и активизации научной жизни на факультетах АзГУ создавались научные общества и секции, при этом не раз вставал вопрос об образовании единого общеуниверситетского органа, координирующего и обобщающего работу факультетов. Сторонником именно такого устройства деятельности ученых выступал Вяч. Иванов, настаивавший на принципе «universitas litterarum»<sup>38</sup>, отвечающем его представлениям о единстве культуры.<sup>39</sup>

Университет, поначалу, занимал одно единственное здание (ныне мединститута); часть площади в нем была отведена под жилье обслуживающему персоналу и профессуре (например, в университетском здании жил и сам Иванов). С увеличением числа студентов, с прибытием новых преподавателей наступил кризис, теснота не только мешала налаживанию жизни университета, но тормозила самое его развитие. Возникал вопрос о перераспределении университетских помещений<sup>40</sup>, особенно же неотложный — о расширении жилфонда. Создается жилищная комиссия, одним из членов которой избран Иванов<sup>41</sup>. Вместе с проф. П. К. Жузе от имени университета он составляет «Заявление» председателю Азревкома \* Тогда же Иванов и

---

\* Публикуем этот документ, важность которого не только в том, что одним из авторов его был Вяч. Иванов, но и в том, что он несомненно интересен для историка АзГУ.

## ПРЕДСЕДАТЕЛЮ АЗРЕВКОМА

Уполномоченных от Совета  
профессоров Бакинского  
Государственного Университета,  
профессоров Вячеслава Ивановича  
ИВАНОВА и Пантелеймона  
Крестовича ЖУЗЕ

### ЗАЯВЛЕНИЕ.

Жилищный вопрос обострился в настоящее время для академического состава Бакинского Государственного Университета до степени критической. Профессора лишены, за немногим исключением, жилищ, обеспечивающих им возможность привычной и спокойной домашней работы, необходимой для выполнения ими своих прямых обязанностей, своего ученого призвания. Многие живут в невыносимой тесноте, в холоде и сырости, в невыгоднейших для научной работы условиях, под угрозой выселения и уплотнения, иногда в проходной комнате, где ютится целая семья. Некоторым профессорам Университет вынужден был дать приют в собственном здании, что, естественно, в самом нежелательном смысле стесняет развертывание научно-учебной деятельности Университета, требующей постоянного увеличения числа аудиторий и научных кабинетов. С другой стороны, невозможность гарантировать помещению новым профессорам, приглашенным и ожидаемым для замещения вакантных кафедр, лишает университет научных сил, без коих обойтись он не может; между тем, современная практика других университетов пока-

Жузе дважды посетили Наримана Нариманова, выдающегося революционера, бывшего в ту пору председателем Азербайджанского Революционного Комитета \* Жилкомиссии приходилось ставить перед советскими партий-

зывает, что такая гарантия стала нормою. Ввиду столь остро и тягостного положения Университет уже обращался в соответствующие учреждения с просьбою о помещении для его преподавательского персонала. Но оба дома, номинально уступленные Университету для этой цели, отнюдь не удовлетворяют изложенной нужде. В одном из них нет ни одной свободной квартиры, которая хоть сколько-нибудь отвечала бы понятию здорового и благоустроенного жилья; этот дом требовал бы скорее переустройства, чем ремонта. Другой, нуждающийся в предварительном ремонте, сплошь заселен и фактически занят быть не может.

Но и принципиально дело идет не о подыскании для нескольких отдельных лиц более или менее сносного помещения, что было бы лишь паллиативом, а о насущной для Университета необходимости, диктуемой всею совокупностью жизненных условий, иметь в своем распоряжении пригодное для жизни на коммунальных началах преподавательское Общежитие, вблизи от Университета, в помещении, специально для этой цели приспособленном и оборудованном, удовлетворительном в отношении гигиеническом, отвечающем культурным потребностям и достоинству Университета.

Нижеподписавшиеся Уполномоченные Государственного Университета ходатайствуют перед Вами о принципиальном признании и утверждении проекта означенного Общежития и о действительной помощи в его реализации, незамедлительной ввиду неотложности дела. Позволяем себе обратить Ваше внимание на то, что для ограниченного в первую очередь числа семей и отдельных лиц (желательно было бы, ближайшим образом, устроить человек 25—30 из преподавательского состава) можно было бы учредить Общежитие в доме № 16 по Будаговской улице, бывшем Скобелева, занятом ныне, наравне с частными лицами и ответственными советскими работниками, также и учреждениями, как Бакинская милиция и Эвакопункт, которые, быть может, сочтено было бы перевести в другие здания города. Этот дом, где живут уже пять лиц из преподавательского состава Университета, по своему местоположению, как смежный с Университетом, и благоустройству, представляется вполне подходящим и отвечает желаниям Университета для учреждения в нем первого отделения академического Общежития.

31 марта 1921

Вячеслав Иванов  
П. Жузе»<sup>42</sup>

\* Приводим доклады В. И. Иванова об этих встречах заседанию Совета Объединенных Ассоциаций Университета, сохранившиеся в протоколах: 1) — от 10 апреля 1921 г.; 2) — от 21 апреля 1921 г.

1) «В. И. Иванова докладывает о том, что по поручению Правления они посетили вместе с профессором Жузе председателя Азревкома Нариманова с ходатайством об отводе Ун<иверсите>ту Скобелевского дома для устройства в нем на коммунальных началах преподавательского общежития, при чем ими было подано Нариманову письменное заявление, а также даны необходимые, в развитие его, словесные разъяснения. Председатель Азревкома отнесся очень сочувственно к этому, тотчас же положил резолюцию о том, чтобы общежитие было устроено в ближайшее время, и сделал целый ряд успокоительных заявлений, что сделает все возможное для урегулирования этого вопроса и, в частности, ответит дом Скобелева. Второе свидание с Наримановым пока не состоялось, но в ближайшее время, дня через два, они вновь посетят его.»<sup>43</sup> 2) «Доклад В. И. Иванова о деятельности Жилищной комиссии. В. И. Иванов сообщает, что 14 апреля члены Комиссии посетили Предазревкома Нариманова и, так как в это время уже имелось сообщение о передаче дома Скобелева в пользование У<ниверсите>та, то члены

ными органами, кроме вопросов, ради которых она была создана, некоторые другие: о пайках и т. д.\* (см. документы, указанные в прим. 41).

Культурно-просветительская деятельность Вяч. Иванова вовсе не ограничивалась рамками университета. Его универсальные познания, экспансивность его характера, как культурного работника, слава известного поэта и критика обеспечили ему видное место в художественной жизни Баку тех лет. Вяч. Иванов выступает с лекциями перед рабочей аудиторией<sup>45</sup>, ведет занятия по поэтике в учительских кружках<sup>46</sup> и занятия в драматическом техникуме Бакполитпросвета<sup>47</sup> участвует в создании бакинского Союза журналистов<sup>48</sup> К сожалению, мы пока не можем сколько-нибудь полно судить об этих выступлениях Иванова за малым числом разысканных документов. Укажем, однако, на несколько докладов, известных из более или менее пространных отзывов газетных рецензентов.

23 августа 1921 года Вячеслав Иванов в пользу голодающих читает лекцию «об Александре Блоке (по поводу кончины)». В ней «с грустной задушевностью тов. Иванов рассказал о творческом естестве Блока особенно подчеркнул в творчестве почившего поэта свойственное только определенным избранникам поэзии таинство словорождения, тесно сплетенное с осознанием его и претворением в образ...»<sup>49</sup> В юбилей Некрасова 1921 года Вяч. Иванов дважды выступает со словом о поэте: 5 декабря на большом вечере в гостеатре, а шестого — в университете<sup>50</sup> Отметим участие Вяч. Иванова в поэтических вечерах и диспутах: поэтов Г. А. Харазова<sup>51</sup> А. Кручных<sup>52</sup>, Ю. Дегена<sup>53</sup>.

С театром, столь ему близким, Иванов был связан и помимо занятий в техникуме. Например, в 1922 году Вяч. Иванов предварял спектакль в бенефис П. Н. Орленова вступительным словом о Ф. М. Достоевском и романе «Братья Карамазовы»<sup>54</sup> В январе 1923 года, в связи с постановкой на бакинских подмостках «Лоэнгрина», Иванов на торжественном вечере читал лек-

---

Комиссии выразили ему благодарность за удовлетворение ходатайства и подали новое заявление о необходимости для У<ниверсите>та получить еще несколько зданий, причем было названо несколько домов, — Мухтарова, Тагиева и др., отвод которых У<ниверсите>ту был бы крайне желательным. Что касается дома Скобелева, то фактически его передача до настоящего времени состояться не могла. Члены комиссии дважды сделали попытку, до настоящего заседания, разъяснить положение путем переговоров с Председателем Центрожилотдела Первушиным, но дважды назначенное свидание не состоялось не по вине членов Комиссии. Очевидно, предстоит борьба, и в этой борьбе члены Комиссии полагали бы обращаться за содействием к первой инстанции, а не к последующим.»<sup>44</sup>

\* Об участии Вяч. Иванова в одном из интендантских походов не без юмора вспоминал А. О. Маковельский. Во время беседы, краткая запись которой хранится у автора сообщения и уже цитировалась выше, когда речь зашла о блестящем красноречии Иванова, А. О. Маковельский рассказал следующее: «Профессора узнали, что в Азнефти получены костюмы, ботинки и т. д. Решили послать к Серебровскому — Председателю Азнефти — делегацию: Вяч. Иванова, Ростовцева, Маковельского. Явились мы в Азнефть, Серебровский принял нас. Первым говорил Иванов, целый час, по всем правилам элоквиенции. Тема была — значение университета для развития культуры и промышленности края; Университет имеет огромное значение для подъема культуры семейств нефтяников. Серебровский выслушал. Потом Ростовцев (Ростовцев — проф. медфака) час говорил о значении здравоохранения: необходимо заботиться о здоровье нефтяников. Серебровский устал. Про Маковельского он подумал, что тот тоже готовит часовую речь. «Извините, пожалуйста, у меня назначено свидание в ЦИК'е. Вкратце, что бы вы хотели?» — «Узнали о костюмах, обуви, мы обносились, просим только ваших богатств». Серебровский тут же вызвал начальника своей канцелярии, сказал подготовить ордера, спросил, что и в каком количестве хотят получить профессора».

цию «Вагнер-мифотворец и его лебединое действо»<sup>55</sup> Еще раньше о Вагнере говорил Вяч. Иванов на вечере художественной выставки «Весенний Салон», посвященном столь важной для него проблеме «синтеза искусств»<sup>56</sup>.

Во второй половине мая 1924 года Вяч. Иванов уехал в Москву на Пушкинские торжества; бакинская газета сообщила, что этот отъезд состоялся по вызову Наркомпроса СССР<sup>57</sup> О точной дате отъезда судить пока невозможно, но последний протокол заседания ФОН'а, в котором В. И. Иванов значится присутствующим, — от 20 мая 1924 г.<sup>58</sup> Незадолго перед тем факультет удовлетворил его просьбу «о командировании за границу на 1 год с сохранением содержания, без пособия»<sup>59</sup> В столице вопрос о поездке решился положительно и окончательно. На родину Вячеслав Иванов уже не вернулся... С 1 февраля 1925 года университет считал его «находящимся в отпуску без содержания»<sup>60</sup> А. О. Маковельский указывает, что В. И. Иванов был профессором Бакинского университета до 1 июля 1925 года<sup>61</sup>, хотя еще в повестке на явку профессоров на частное совещание 22 октября 1925 года стоит его фамилия<sup>62</sup>

Решение остаться за границей сложилось у Вяч. Иванова под влиянием многих факторов. Среди них, видимо, не последними стали изменения, которые претерпевали университетская жизнь и сам статус Университета, автономия которого год от году терялась в связи с последовательным подчинением его Наркомпросу Азербайджанской республики<sup>63</sup>, приданием ему прежде всего практического уклона<sup>64</sup> (в 1924 году историко-филологический и физико-математический факультеты были сведены в единый педагогический, о чем не мог не знать заранее Иванов, сотрудник многочисленных преобразовательных комиссий)<sup>65</sup>. Все это, несомненно, угнетало Вяч. Иванова — приверженца старой концепции университета: *res publica litteraria*<sup>66</sup> Представляется важным и другое обстоятельство: растущее влечение Иванова к католицизму, о чем вспоминал А. О. Маковельский.

Как бы ни относился *субъективно* Вяч. Иванов к процессам, протекавшим в Бакинском университете, необходимо признать, что свой долг ученого, профессора, администратора по избранию он исполнял честно, руководствуясь прежде всего теми требованиями, что предъявляло к нему общество, которому он служил. Необходимо признать, что работа его в укреплении Азербайджанского государственного университета в самую первую пору его существования — плодотворна и значительна. Разумеется, при чтении сообщения, посвященного *специально* деятельности одного человека, в силу этого только мимоходом упоминающего людей, с которыми тот сотрудничал, может сложиться одностороннее впечатление о преувеличенной значительности его участия в общем труде. Поэтому оговоримся: мы вовсе не хотели умалить роли В. И. Разумовского, Н. А. Дубровского, которым прежде всех обязан Бакинский университет своей организацией, роли профессоров П. К. Жузе, В. Б. Томашевского, А. О. Маковельского, В. В. Сиповского и многих других медиков, математиков, филологов, юристов, которые отдали столько сил развитию высшего образования в Азербайджане; их деятельность ждет еще своих пристальных исследователей. Вяч. Иванов был их сотрудником, он делил с ними тяготы и радости университетской жизни в самую трудную пору. Лучшим свидетельством плодотворности работы Вяч. Иванова в АЗГУ стали его ученики, видные деятели советской науки и культуры: М. Гухман, В. Мануйлов, М. Альтман, Ц. Вольпе и другие<sup>67</sup>

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Протокола заседания ист.-фил. ф-та, на котором состоялось избрание Вяч. Иванова, обнаружить не удалось.

2. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 2, л. 8, а также ед. хр. 1, л. 49 об.

3. Архив БГУ им. С. М. Кирова, ф. 1, оп. 55, св. 1, ед. хр. 7, л. 7, а также документ, отрывок из которого мы публикуем на стр. 326—327 — ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 12, л. 5.

4. О деятельности Иванова на этом посту см. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 4, л. 21; ед. хр. 8, лл. 6, 7, 8 об.; ед. хр. 15, л. 12.
5. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 4, лл. 14 и об., 16 и об., 57
6. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 8, л. 18.
7. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 4, л. 38; ед. хр. 8, лл. 11, 17; ед. хр. 10, лл. 14—24.
8. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 8, л. 11; ед. хр. 22, л. 26 об.
9. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 8, лл. 26, 27 об.; ед. хр. 15, л. 9; Арх. БГУ им. С. М. Кирова, ф. 1, оп. 55, св. 1, ед. хр. 4, л. 14.
10. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 15 лл. 2 об., 4; ед. хр. 16, лл. 6—9, 11 об.
11. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 24, л. 1.
12. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 15, л. 21 об.; ед. хр. 24, л. 33 об.
13. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 4, лл. 17, 63.
14. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 24, лл. 12 об., 16, 17; Документы В. И. Иванова-экзаменатора см. — ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 16, лл. 19, 20, 21; Арх. БГУ им. С. М. Кирова, ф. 1, оп. 55 св. 1, ед. хр. 4, лл. 15, 23, 24.
15. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 2, л. 20 об.
16. Об истории создания диссертации см. в кн.: Вяч. Иванов, «Дионис и прадионисийство», Баку, 1923, сс. V—VII.
17. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 4, л. 43.
18. «Бакинский рабочий», 93 (525) от 28. 4. 1922.
19. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 4, лл. 43, 44, 50.
20. ф. 1640 оп. 1, ед. хр. 2, лл. 21, 22; участие В. И. Иванова в комиссии по разработке положения об ученых степенях — оп. 1, ед. хр. 2, л. 20 и об.; ед. хр. 4, л. 73.
21. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 4, л. 43; ед. хр. 15, л. 13; ед. хр. 22, л. 42.
22. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 8, лл. 4, 9; ед. хр. 9, л. 6; ед. хр. 4, л. 47; ед. хр. 21, л. 74 об.; ед. хр. 24, лл. 2 об., 10 об., 21.
23. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 21, лл. 74 об., 75, 95 об.; ед. хр. 24, лл. 2 об. 10 об.
24. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 21, л. 50 об.; ед. хр. 22, л. 60 об.
25. Сторонником приглашения Ю. Н. Верховского был Иванов, от Верховского было получено даже согласие немедленно приехать в Баку, проезд не состоялся по невыясненным причинам. Участие В. И. Иванова в переговорах, а также его высокая оценка преподавательских способностей Ю. Н. Верховского — ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 15, л. 1; ед. хр. 24, лл. 9, 16, 18.
26. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 21 л. 16.
27. Оригинал — рукой Вяч. Иванова; поллиста писчей бумаги, исписаны с обеих сторон; чернила; орфография — непоследовательное смещение старой и новой — ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 21, л. 28 и об.
28. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 8, л. 21 об.; ед. хр. 24, лл. 6, 8, 12, 15, 16, 18, 20, 23, 25, 30.
29. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 15, л. 16.
30. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 2, лл. 21, 26 об., 30 об., ед. хр. 7, л. 57; ед. хр. 9, л. 10 и об.; ед. хр. 21, л. 133.
31. ф. 1640 оп. 1, ед. хр. 2, л. 21; ед. хр. 4, л. 55; ед. хр. 8 лл. 3, 30, 31; ед. хр. 9, лл. 13, 50; ед. хр. 15, лл. 2 об., 6, 7; ед. хр. 21, л. 96, ед. хр. 24, лл. 7, 8, 31. В библиотеке покойного П. Х. Тумбия автор обнаружил несколько книг (Овидий, Пиндар, Episcorum Graecorum Fragmenta), принадлежавших некогда поэту и подписанных его рукою: «V Ivanov» или «Вяч. Иванов». Тумбиль получал от Иванова из Италии письма, но в конце 30-х годов, когда П. Х. Тумбиль, к счастью, ненадолго, был объявлен мусаватистом, они исчезли.
32. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 15, л. 21; ед. хр. 21, лл. 16 и об, 50 об.; ед. хр. 24, лл. 9, 22.
33. Другие материалы, о менее значительных эпизофических, насколько позволяют судить документы, связях подобного рода (отзывы, стипендии и т. п.) Вяч. Иванова с профессурой и слушателями (Н. Г. Городенский,

М. В. Беляев, В. А. Удинцев, Вайсенберг, Г. М. Эфрос, В. Г. Сахновский, В. В. Сиповский и мн. др.) см. — ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 2, л. 9; ед. хр. 4, л. 14; ед. хр. 8, лл. 4, 14, 22, 26 об., ед. хр. 15 лл. 7, 8 об., 22; ед. хр. 21, л. 50; ед. хр. 24, л. 1 об., 2. Большой интерес представляет составление В. И. Ивановым, вместе с Е. И. Байбаковым, приветственного адреса (неразысканного) к 80-тилетнему юбилею Л. Г. Лопатинского в январе 1922 г. и его участие в составлении некролога (тоже неизвестного) этому профессору (август 1922) и в комиссии, занимавшейся судьбой его ненапечатанных работ — см. ф. 1964, оп. 1, ед. хр. 8, л. 18; ед. хр. 15, л. 1.

34. Оригинал — рукой Вяч. Иванова; два полулиста писчей бумаги, исписанных с обеих сторон; чернила; орфография — см. прим. 25; ф. 1640, ед. хр. 21, лл. 29, 30.

35. См., напр., ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 7, л. 24.

36. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 4, л. 17; ед. хр. 8, л. 4; ед. хр. 15, лл. 2, 17, 19; ед. хр. 21, л. 96. В связи с введением новых курсов комиссии пришлось исключить из программ такие курсы, как палеография, история религии, элементарный курс греческого языка на словесном отделении и история религии и археология на историческом.

37. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 2, л. 23 об.; ед. хр. 15, л. 2.

38. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 2, лл. 11, 18 и об.; ед. хр. 8, л. 15 об.; особенно полно — ед. хр. 21, л. 55 об.

39. Участие В. И. Иванова в научной, административной, экономической и пр. сторонах университетской жизни (устройство библиотеки, составление смет, закупка оборудования, выборы внутриуниверситетских органов, издательская комиссия и т. д.) — ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 2, лл. 13 и об., 15 об.; ед. хр. 7, лл. 1 и об., 10 об., 24—27, 48, 49; ед. хр. 15, л. 8 об.; ед. хр. 21, лл. 55 об., 110; ед. хр. 22, л. 59 об.; ф. 1119 оп. 1, ед. хр. 47, л. 22 об. Коль скоро речь зашла об участии В. И. Иванова в выборах ректора и деканов, укажем на несостоятельность сообщений, кочующих из одной энциклопедии в другую (см. статьи о В. И. Иванове в ЛЭ, КЛЭ, ТЭ и т. п.) о том, что Иванов был ректором АзГУ, а тем более Наркомпросом Азербайджанской Республики. В действительности же Иванов только выдвигался на заседаниях соответствующих органов в кандидаты на пост декана (1921 г.) и ректора (1923 г.), но оба раза снимал свою кандидатуру, да и число записок, называвших ее, было невелико; см. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 8, л. 7; ед. хр. 21, л. 111. О всех ректорах см. в кн.: А. О. Макавельский, АзГУ им. В. И. Ленина. Первое десятилетие. 1919—1929, Баку, изд. АзГУ, 1930, сс. 45—47.

40. Участие В. И. Иванова — ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 7, л. 22.

41. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 7, лл. 10 об., 11, 16 об., 22 об., 23.

42. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 7, л. 13 и об.

43. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 7, л. 10 об.

44. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 7, л. 16 об.

45. Напр., митинг на тему «Пролетарское просвещение и неделя помощи школе» (см. «Бак. рабочий», № 295 (427) от 25. 12. 1921), лекция «Что такое красота» в Центральном рабочем клубе «III Интернационал» (см. «Бак. рабочий», № 113 (545) от 23. 5. 1922).

46. См., напр., объявление в «Бак. рабочем», № 31 (759) от 9. 2. 1923 и др. идентичные.

47. Объявление, напр., в «Бак. рабочем», № 52 (780) от 7. 3. 1923 и др.

48. ф. 1119, оп. 1, ед. хр. 33, л. 6.

49. «Бак. рабочий», № 190 (323) от 22. 8. 1921 и обширная рецензия М. Д. (вероятно, Михаила Данилова, регулярно печатавшегося в бакинских газетах тех лет) в «Бак. рабочем», № 194 (326) от 25. 8. 1921.

50. «Бак. рабочий», № 280 (412) от 7. 12. 1921, прохладная рецензия опять М. Д., и «Азербайджанские известия», № 281 (482) от 8. 12. 1921, две заметки, одна — о вечере в Гостеатре — подписана «Эль», другая — об университетском — «Н»; см. также «Азерб. известия», № 278 (479) от 5. 12. 1921.

51. «Бак. рабочий», № 158 (291) от 15. 7. 1921.



52. «Бак. рабочий», № 105 (238) от 11. 5. 1921.
53. «Бак. рабочий», № 15 (447) от 19. 1. 1922; на этом вечере Вяч. Иванов председательствовал на диспуте о неокларизме, прокламатором которого в Баку был Ю. Деген.
54. См., напр., «Бак. рабочий», № 31 (463) от 9. 2. 1922 и № 36 (468) от 15. 2. 1922 и небольшой похвальный отзыв в статье Я. Тугенхольда в № 37 (469) от 16. 2. 1922 той же газеты.
55. «Бак. рабочий», № 13 (741) от 18. 1. 1923 (здесь объявлено, кроме того, о поступлении в продажу брошюры о «Лознгрине», которую нам не удалось разыскать; в ней мог быть опубликован доклад Вяч. Иванова) и № 16 от 22. 1. 1923.
56. Лекция называлась «Хоровод муз», см. подробное изложение в отчете М. Д. «На выставке «Весенний салон» в № 76 (508) от 5. 4. 1922, а также в № 69 (501) от 23. 3. 1922; см. также участие Вяч. Иванова в диспуте о театре, устроенном «Маспролитом» — «Азерб. известия», № 264 (465) от 18. 11. 1921.
57. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 24, лл. 26, 31; «Бак. рабочий», № 111 (1134) от 19. 5. 1924.
58. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 24, л. 28.
59. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 24, л. 23 об. Еще в апреле 1922 года В. И. Иванов ставил вопрос о загранкомандировке «от начала летних вакансий до сентября 1923 г. в Италию и Германию» — ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 8, л. 23. Возможно, осенью того же года он ездил в Москву для разрешения вопросов, связанных с поездкой за границу — ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 15 л. 5.
60. Арх. АзГУ им. С. М. Кирова, ф. 1 оп. 55, св. 1, ед. 12, л. 12.
61. Маковельский, А. О., *op. cit.*, с. 99.
62. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 31, лл. 98, 99 об.
63. Об этом см. ф. 1119, оп. 1, ед. хр. 58 (стенограммы III Азербайджанского Съезда профессионального союза работников просвещения, февраль 1923 г.); статьи Ал. К. о пролетаризации ВУЗ'ов — «Бак. рабочий», № 12 (740) от 12. 1. 1923 и проф. А. Селихановича в № 107 (1130) от 14. 5. 1924 и др.; наконец, обобщающий материал у А. О. Маковельского, *op. cit.*, с. 11—29.
64. ф. 1119, оп. 1, ед. хр. 8, л. 9; ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 21, л. 133 — об участии Иванова в прениях о тюркизации. Вяч. Иванов осознавал тот факт, что АзГУ был задуман и создан прежде всего как центр и организатор *кавказской* научной жизни, и находил это, вероятно, вполне естественным — см., напр., ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 2, л. 11.
65. Напр., комиссии по преобразованию ист.-филолог. фак. в фак. общ. наук, которое привело к сокращению деятельности факультета — ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 22, лл. 15 об., 16, см. также наше прим. 36.
66. См. напр., ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 7, лл. 38—40.
67. Мы в той или иной степени использовали (или указали в ссылках) все документы, известные нам и связанные с пребыванием Вяч. Иванова в Баку. Исключение составили четыре стихотворения, опубликованные в журн. «Норд» и одно стихотворное посвящение Р. М. Глиэру («Глиэр! семь роз моих фарсийских...»), датированное «Баку, 23. 2. 1924» и любезно указанное нам Г. Г. Суперфином — хранится в ЦГАЛИ, ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 1258; эти материалы отрывочны и относятся, пожалуй, к другой теме. Несомненно, круг документов, погибших или таких, судьба которых нам неизвестна, неизмеримо шире. Не обнаружены пока, например, архивы бакинских профессоров. Кроме того, что мы сказали в примечаниях 31, 34, 55, считаем своим долгом сообщить следующее: в архиве А. О. Маковельского находились два письма к нему Вяч. Иванова из Италии, которые владелец намеревался передать в Моск. музей А. М. Горького, т. к. в них идет речь о посещении Ивановым Горького на Капри; там же хранилось стихотворное посвящение Вяч. Иванову С. А. Маковельской (этих документов мы не видели и об их существовании знаем со слов владельцев); 18. 11. 1921 года Иванов заявляет ф-ту о «предоставлении ему возможности напечатать небольшой

конспект лекций по греческой трагедии» (см. ф. 1640, оп. 1, ед. хр. 4, л. 25). Факультет постановил таковой отпечатать, исполнение решения факультета нам проследить не удалось. Б. Я. Каплун, бакинский журналист, с сомнением, правда, вспоминал, что была выпущена Вяч. Ивановым какая-то брошюра, название которой он запомнил, сам Б. Я. Каплун владел некоторыми документами, касавшимися Иванова, но они исчезли в 1937 году

P.S. К тому времени, когда статья была уже подписана к печати, у автора накопились новые сведения о пребывании Вяч. Иванова в Баку; происхождение их — различно. Однако, они не меняют существенным образом (и не отменяют, тем более) той картины деятельности В. И. Иванова в АзГУ, как она изложена у нас по архивным документам. Автор весьма признателен ученикам В. И. Иванова: М. С. Альтману, В. А. Мануйлову, Е. А. Миллиору, которые ознакомились со статьей в рукописи и высказали свои ценные замечания. К сожалению, теперь лишь немногие из них могут быть отражены в печатаемом тексте. Приходится ограничиться лишь разъяснениями Е. А. Миллиора, изложенными в письме к автору, и В. А. Мануйлова от 1. 6. 1967 г.: «... В. И. не читал курса греческой литературы, как значится по протоколам, а читал три отдельных спецкурса: эпос Гомера, греческая лирика и греческая трагедия. Семинар по Ницше назывался «Ницше и античность». Занятия по Платону («Федон») носили не философский, а чисто лингвистический характер. Это был первый автор, после подготовительного курса у Тумбия. Чтение «Эвменид» сопровождалось комментариями, которые носили характер небольших студенческих докладов (по религиозным древностям). Книжки, которыми пользовались студенты, находились в кабинете и являлись личной собственностью В. И. Это были основательные научные исследования на немецком языке, среди них — Эрвин Роде «Психея». Пользовались книгой В. И. «Дионис и прадионисийство». Может быть, следует добавить, что Эсхила, Сафо и Алкея он давал в собственных переводах. В. И. и его ученики не считались со временем. Когда официальные часы занятий заканчивались и гардероб закрывался, студенты брали свои пальто и занятия продолжались допоздна. В. И., уезжая в Москву, а затем в Италию, не был убежден, что он там задержится, при других обстоятельствах в Аз. ГУ он, возможно, бы и вернулся, но программа менялась, его курсы не очень были нужны, он чувствовал, что в Бакинском университете классическая филология все меньше и меньше занимает места в программе факультета .»

## ПОТЕРЯННЫЕ ПИСЬМА РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Я. Мандат (г. Брно)

В Литературном архиве Национального музея в Праге хранится множество писем русских писателей XIX — начала XX века к чешским культурным деятелям. Авторами писем были не только второстепенные литераторы, но и крупные художники слова, начиная с В. А. Жуковского и до А. П. Чехова и М. Горького. Все эти материалы вошли уже в научный обиход, благодаря работам Фр. Батги (см.: František B a t g i, *Literární archiv*, в кн.: *Knihovna Národního muzea*, Прага, 1959, стр. 88—96. — Он же, *Rossica v literárním archívu Národního muzea*, Прага, 1962, 88 стр.). Однако наши представления о русско-чешских литературных связях данного периода окажутся неполными без учета: 1) наличия писем русских писателей, хранящихся в архивах и книгохранилищах других городов Чехословакии; 2) писем М. Горького, И. Бунина, Дм. Мережковского и др., находящихся в частных руках. В доказательство нашего утверждения приведем хотя бы один пример: в центральной библиотеке философского факультета университета в г. Брно имеется собрание автобиографий 22 русских писателей, в том числе А. П. Чехова, В. Г. Короленко и Д. Н. Мамина-Сибиряка. Адресатом и бывшим владельцем этих автобиографий был А. А. Врзал (1864—1930), в свое время один из крупнейших чешских русистов. О возникновении и составе этого собрания мы уже писали в другом месте (см. нашу статью: *Интересное собрание автобиографий русских писателей. Из архива Авг. Врзала*, — «*Ceskoslovenská rusistika*», IX, 1964, № 3, стр. 167—172).

Кроме всех вышеупомянутых материалов, существовало еще немалое число писем русских писателей в Чехию, в настоящее время, к сожалению, навсегда потерянных. Вот три примера, подтверждающие этот факт.

В 1901 году А. А. Врзал обратился с просьбой к М. Горькому разрешить ему перевести несколько его рассказов. Письмо А. А. Врзала приводится в библиографии переписки М. Горького с зарубежными писателями (см.: *История русской литературы конца XIX — начала XX века. Библиографический указатель*, М.—Л., Изд. АН СССР, 1963, стр. 193). В следующем, 1902 году А. А. Врзал издал два сборника рассказов М. Горького («Четыре рассказа» и «Очерки и рассказы», серия «*Světová setba*», тт. 242—243, 245—246, Прага, 1902), подчеркивая в подзаголовке каждого из них, что он сделал перевод «с разрешения писателя». Можно предполагать, что М. Горький ответил А. А. Врзалу. Однако найти письмо М. Горького не удалось. А. А. Врзал уничтожил его, по всей вероятности, в начале первой мировой войны, опасаясь преследований со стороны австрийских властей за «русософильство» (у него был произведен обыск).

Неизвестна также судьба писем И. С. Тургенева к чешскому переводчику его произведений Йозефу Конерзе (1958—1948). Ценным свидетельством их переписки является письмо И. Конерзы к Л. Н. Толстому от 25 августа 1886 года. Оно хранится в настоящее время в Музее Л. Н. Толстого в Москве. Ниже нами приводится лишь начало этого документа. Сохраняем все стилистические погрешности оригинала:

«Ваше светлость! Милостивый Государь!

Я прошу извинить, что осмелюсь от Вашей светлости этим письмом милости требовать.

Занимаюсь переводением отличных русских сочинений на чешский язык. Я перевел в продолжение нескольких уже лет замечательное число романов, повестей и различных статей (граф Лев Николаевич Толстой, Иван С. Тургенев — с которым я переписывался, Дружинин, Ал. Потехин, Погосский, А. Ковалевская, Пушкин, А. Н. Пыпин, барон Брамбеус, Масальский, «Вестник Европы» и т. д.)

Дочь И. Конерзы Мария лично сообщила автору этих строк, что у ее отца были два письма И. С. Тургенева. Где они находятся ныне, неизвестно.

Наконец несколько слов о печальной судьбе личного архива чешского поэта и прозаика К. С. Мудрого (1859—1892). Е. З. Балабанович пишет в своей книге «Дом в Кудрине. Из жизни А. П. Чехова» («Московский рабочий», 1961, стр. 108) о том, что «в 1889 г. Антон Павлович получил письмо от чешского литератора Кирилла Мудрого <...> с просьбой разрешить ему перевести рассказы из сборника, а также повесть «Степь». Трудно сказать, написал ли А. П. Чехов ответ К. Мудрому или нет. Однако нам известно, что К. Мудрый обращался с подобной просьбой и к другим русским писателям. В 1888 году он напечатал в журнале «Literární listy» (№ 16, стр. 276) краткое сообщение о том, что он приобрел право на переводы романов Ф. М. Достоевского и рассказов В. Г. Короленко. Через три года, в 1891 году, К. Мудрый опубликовал в том же журнале (№ 4, стр. 78) новую заметку, содержащую очень интересное для нас утверждение: «... Безусловную авторизацию на перевод всех своих произведений предоставили мне следующие писатели: 1. Каз. Баранцевич. — 2. П. П. Гнедич (кроме драматических произведений). — 3. Влад. Короленко. — 4. Н. Златовратский. — 5. Ольга Шапиро. — 6. Глеб Успенский. — Потом 7. М. Белинский (И. Ясинский) на перевод его стихотворений и романа «Путеводная звезда» и наконец 8. госпожа А. Достоевская на перевод романов «Идиот» и «Записки из мертвого дома» ее незабвенного мужа. — Письма вышеназванных авторов могу предоставить всем желающим в любое время. Село Сеница, 15 января. Кирил С. Мудрый.»

К. Мудрый провел последние годы своей короткой жизни в родном селе Сеница в Моравии, добывая средства к существованию переводами произведений славянских писателей, особенно русских. После его смерти исчез бесследно и его личный архив. Все наши попытки разыскать его долго оказывались безрезультатными. Лишь сравнительно недавно односельчанин К. Мудрого, преподаватель гимназии и ныне пенсионер И. Цоуфал сообщил нам, что весь архив К. Мудрого, автора жизнерадостных и антирелигиозных стихотворений, попал в руки местного приходского священника Яна Сохи и, якобы, был им уничтожен. Если это так, то вместе с бумагами умершего поэта и переводчика погибли и письма его русских корреспондентов.

## «ИСКРА» И М. Е. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН

(по материалам хроник  
«Наша общественная жизнь»)

П. С. Рейфман.

Вопрос о связи сатиры «Искры» с «Нашей общественной жизнью» М. Е. Салтыкова-Щедрина неоднократно затрагивался в литературоведении. Этому вопросу посвящены статьи В. В. Гиппиуса «М. Е. Салтыков — сотрудник «Искры», «Литературное окружение М. Е. Салтыкова-Щедрина», «Салтыков и журнальная полемика 1864 года»<sup>1</sup>, ему уделяет значительное внимание И. Г. Ямпольский<sup>2</sup>. У Щедрина и сотрудников «Искры» обнаружен ряд сходных образов, мотивов, приемов; установлено значительное количество параллелей. Но нет специального исследования, посвященного сопоставлению «Искры» и «Нашей общественной жизни». Такое сопоставление, в котором привлекутся почти одновременные отклики Щедрина и «Искры», имеет определенный интерес.

Хроники «Нашей общественной жизни» и «Искра» за 1862—1864 гг. содержат довольно много сходного. Так, например, в мартовской хронике «Нашей общественной жизни» (1864) Щедрин упоминает биржу и обезьян: «Если вы посещали, читатель, петербургскую биржу весной, то, конечно, имели возможность наблюдать за неутомонною деятельностью обезьян»<sup>3</sup>. Сейчас такое упоминание без комментариев кажется неясным, но читатель начала 1860-х гг. хорошо понимал, что речь идет о весьма популярной в то время ежегодной весенней выставке животных, устраиваемой в Биржевом сквере. Этой выставке посвящены и карикатуры, опубликованные в №№ 21, 22 «Искры» (1864). На одной из них (стр. 312) изображен щёголь, стоящий перед клеткой с обезьянами. Но следует ли говорить в подобных случаях о влиянии? Можно предположить, что упоминание о выставке в «Нашей общественной жизни» обратило на себя внимание «Искры», что щедринское сопоставление обезьян и *enfants terribles* отразилось как-то в карикатуре, сближающей щёголя и обезьян. Однако, такие предположения вряд ли правомерны. Выставка была широко известна сама по себе, о ней неоднократно писали в газетах (см., напр., «Голос», 1863, № 109). Маловероятно, что отклики Щедрина и «Искры» на выставку прямо взаимосвязаны.

Публицисты одного и того же времени, наблюдавшие одни и те же события, интересовавшие общество, откликались на них, и было бы наивно

<sup>1</sup> См. «Родной язык в школе», 1927, № 2; Уч. зап. Пермского университета, № 1 Обществен. науки вып. 1, 1929; Лит. наследство, т. 11—12, 1933. т. 11—12, 1933.

<sup>2</sup> И. Ямпольский, Сатирическая журналистика 1860-х годов, М., 1964. В дальнейшем: Ямпольский.

<sup>3</sup> Н. Щедрин, Полн. собр. соч., т. VI, М., 1941, стр. 327. В дальнейшем в тексте, в скобках, указывается страница.

усматривать в каждом сходном отклике результаты литературного влияния, свидетельство идейно-художественной близости. В изданиях самого различного направления можно встретить те же сообщения о многих фактах политической, общественной, культурной, литературной жизни, часто весьма важных, иногда довольно мелких. Буквально во всех журналах и газетах в 1862—1864 гг. писалось о пожарах, «нигилизме», материализме, о романе Тургенева «Отцы и дети», о восстании в Польше. Многократно шла речь о кулеване в пиве, о проекте газового освещения, обществе водопроводов, стулья на Невском проспекте, гастрольях Вагнера, Верди, Тамберлика и т. п.

Такие упоминания о событиях, хорошо всем известных, далеко не всегда определялись направлением издания, но уже в отборе фактов и, особенно, в их осмыслении вырисовывалась идейно-художественная общность или разница. Такая общность отчетливо заметна при изучении содержания «Искры» и «Нашей общественной жизни».

И Щедрин и «Искра» решительно выступают в защиту революционно-демократической идеологии, осуждают правительственную и общественную реакцию, усилившуюся после 1862 г. В январско-февральской хронике (1863), открывающей «Нашу общественную жизнь», Щедрин противопоставляет демократическую молодежь, «мальчишек» «благонамеренным», утверждая, что «мальчишество — сила, а сословие мальчишек — очень почтенное сословие» (53). Сатирик издевается над «благонамеренными» обывателями, объясняющими все «несчастья» происками «нигилистов»: «Тявкнет ли на улице шавка — благонамеренные кричат: это нигилисты подучили ее; пойдет ли безо времени дождь, благонамеренные кричат: это нигилисты заговаривают стихи!» (50). О «нигилистах» неоднократно идет речь и в «Искре». Им посвящены «Рапсодии о нигилизме» В. Курочкина (1863, № 11), ряд карикатур (1862, №№ 41, 44).

И Щедрин и «Искра» откликаются на пожары 1862 г., вину за которые реакция пыталась взвалить на революционеров. Щедрин с негодованием клеймит слухи о «поджогах», используемые «благонамеренными», «чтоб обвинить нигилистов» (50). О пожарах писала и «Искра», опровергая клеветнические обвинения в поджогах, отрицая связь пожаров с революционными прокламациями (1862, № 22, стр. 311, № 26, стр. 359) <sup>4</sup>

Щедрин и «Искра» высмеивают официальный «патриотизм», шовинистический угар, отравивший значительную часть общества во время польского восстания 1863 г. Этот «патриотизм» проявлялся часто самым нелепым образом. Так, в сентябрьской хронике (1863) Щедрин с сарказмом повествует о проекте дам-«патриоток», решивших не покупать иностранных тканей, чтобы тем нанести урон европейским государством, сочувствующим восставшим полякам: «Даже дамы, и те спешили принести на алтарь отечества скромную умственную лепту, в виде проекта о неношении одежд из материй, производимых неприязненными нам государствами» (147). На тот же проект, видимо, намекает «Искра», публикуя следующую карикатуру: «Он — И зачем тебе так много шелковых платьев? Она — Надо же нам поощрять русские мануфактуры. Он — Да у меня денег нет. Она — Стыдись, а еще называешь себя патриотом.» (1863, № 21, стр. 290). Ирония над подобным рода «патриотизмом» еще отчетливее ощущается в карикатуре, помещенной в № 29 за тот же год (стр. 393): «Дама — Дайте мне посмотреть шаль. — Вам какую, сударыня? Французскую-с? Дама — Ах, нет, нет! Русскую, непременно русскую. Дайте мне хоть Лионскую.»

Можно было бы привести еще ряд откликов, в которых сказалось сходное отношение Щедрина и сотрудников «Искры» ко многим жизненным явлениям, порожденным обстановкой реакции (азесты революционеров, верноподданнические тосты, попытки Юркевича разгромить материализм и т. п.). К таким откликам относится и оценка определенных тенденций в журналистике и литературе. В «Нашей общественной жизни» и в «Искре» многократно идет речь о Каткове, причем часто затрагиваются одни и те же

<sup>4</sup> Ямпольский, стр. 177—178.

детали. Так, например, говоря в январско-февральской хронике о продажной реакционной литературе, о Каткове, Щедрин упоминает пропавший «четвертак», исчезнувшие из редакции «Русского вестника» сочинения Гнейста: «так остроумно выразился московский публицист, М. Н. Катков: четвертака, дескать, при них плохо не клади — стащут! < . > стало быть, действительно у него или у присных его кто-нибудь из литераторов стянул четвертак. Ведь заявлял же он некогда, что некто стянул у него сочинения Гнейста» (44). О «четвертаке» Щедрин писал и позднее, в сентябрьской хронике (1863), в связи с рассуждениями о «благонамеренности» (137), в январской хронике (1864), по поводу отказа значительной части публицистов «от независимости и твердости убеждений» (254).

О «четвертаке» и Гнейсте шла речь и в «Искре», В № 40 (1862), в сцене «В Мясницкой части», Катков жалуется на пропажи, которые имели место за время издания им «Русского вестника»: «Из шкатулки моей пропал четвертак, пропал Гнейст .» (стр. 523—524).

Высмеиваются претензии Каткова влиять на характер отдельных правительственных мероприятий, его выступление против английской концессии на постройку железной дороги Москва—Севастополь. В сентябрьской хронике (1863) Щедрин иронизирует над «прекраснейшим проектом чувств», который «по этому предмету почтенная газета<sup>5</sup> начертала». (149). О проекте строительства московско-севастопольской железной дороги, приезде для переговоров англичанина Гопа, рассуждениях «Московских ведомостей» о концессии говорится и в «Искре» (1863, № 34, стр. 457). В «Искре» и в «Нашей общественной жизни» печатаются сходные иронические отклики на заметки Фета «Из деревни», опубликованные в «Русском вестнике» и отразившие недовольство автора послереформенными отношениями, складывающимися между помещиками и вольнонаемными работниками и якобы не выгодными для землевладельца (см. «Искру», 1863, № 23, «Мечты и действительность» М. Бурбонова-Минаева; 1864, № 24, «Взбаломученные свиньи», апрельскую хроника «Нашей общественной жизни» за 1864 г.)<sup>5а</sup>.

И Щедрин, и «Искра» резко критикуют т. наз. «антинигилистический роман», в пасквильных тонах изображавший революционное движение. Сходные оценки даются антинигилистическому роману А. Ф. Писемского «Взбаломученное море». Его имеет в виду Щедрин в мартовской хронике «Нашей общественной жизни» за 1863 г. (75). О нем говорится в сентябрьской хронике за тот же год: «Нет сомнения, что тот, кто в состоянии выдержать несколько таких чтений, кто исподволь приучит себя к той атмосфере, которая лучеобразно от него распространяется, тот может сказать с уверенностью < . > что и запах гутуевских боен на него не подействует» (503). «Взбаломученное море» упоминается в декабрьской хронике за 1863 г. (238); в мартовской хронике за 1864 г. Писемский, хотя его имя прямо не названо, приводится как пример тех реакционных писателей, которые, не затрудняя себя доказательствами, просто заявляют: «молодое поколение — это социалисты, материалисты, жулики, нигилисты, мазурики и прелюбодейцы, а затем начинают рассказывать анекдоты о том, как некто Басардин<sup>6</sup> украл золотую табакерку» (323).

Решительно осуждает роман Писемского и «Искра». О «Взбаломученном море» говорилось в сценах Минаева «Ба! знакомые все лица» (1864, № 1), в «Искорках» (1864, № 38)<sup>7</sup>. Слово «взбаломученный», с иронической ориентацией на название романа Писемского, неоднократно употребляется в «Искре» (сцены «Взбаломученные свиньи», 1864, № 24, карикатура на «Голос», 1864, № 13. См. стр. 347.)

<sup>5</sup> Т. е. катковские «Московские ведомости» — П. Р

<sup>5а</sup> Ямпольский, стр. 262.

<sup>6</sup> Персонаж романа «Взбаломученное море».

<sup>7</sup> Ямпольский, стр. 293.

И «Искра», и Щедрин едко высмеивают реакционный роман В. П. Ключникова «Марево». В «Искре» опубликован фельетон И. Н. Россинского «Старый и новый романисты» (1864, № 22), в котором под видом иронической похвалы содержится уничтожающая критика Ключникова<sup>8</sup> О «Марево», его герое Русанове говорит в «Нашей общественной жизни» и Щедрин (293, 318—322, «Литературное наследство», т. 67, М., 1959, стр. 350), отмечая, что при чтении романа возникает впечатление, будто «провел несколько часов в обществе милого, образованного и талантливового квартального надзирателя» (293).

В силу ряда причин значительная часть общества в 1860-е гг. склонна была рассматривать роман Тургенева «Отцы и дети» как произведение «антинигилистического» направления. Такая трактовка являлась, конечно, ошибочной, но ее принимал ряд демократических изданий, в том числе «Современник». Она определила оценку «Отцов и детей» Щедриным и «Искрой». О романе Тургенева говорится в январско-февральской и майской хрониках «Нашей общественной жизни», за 1863 г. (46—47, 130—132), в мартовской хронике за 1864 г. (326). По мнению сатирика, слово «нигилизм» изобретено Тургеневым, симпатии которого целиком на стороне «отцов». Щедрин иронизирует над сотрудниками «Русского слова», восторженно встретившими тургеневского Базарова, который воспринимается автором «Нашей общественной жизни» как один из отрицательных персонажей «антинигилистического» плана.

Подобным образом истолковывается роман Тургенева и в «Искре». В № 15 (1862) опубликован фельетон Минаева «Отцы или дети?» В нем, как и у Щедрина, утверждалось, что Тургенев на стороне «отцов»: «Кто нам милей — отцы или дети? Отцы! Отцы! Отцы! О романе шла речь в «Галерее отцов и детей», «Распосдиях о нигилизме», в «Сущности женской любви по мнению отцов» (1862, № 20, 1863, № 11, 13)<sup>9</sup>. В фельетоне М. А. Воронова (псевдоним: Тертый Побирухин) «На даче» изображен некий шалопаи и пустомеля, который восхищается произведением Тургенева и объявляет себя «нигилистом». Во время прогулки с барышней «герой» пинает ногой лягушку. Зачем так делать? — спрашивает его спутница. «Я нигилист, отвечал он. — Это что такое? — Разве вы не читали последнего романа Тургенева, «Отцы и дети»? — спросил он. — Нет. — Прочтите. Там все это изъяснено. Нигилистом, — прибавил он, — называется человек, который потрошит лягушек <. > Этот роман стоит почитать. Там все такие лица выведены: один с лягушками возится, другой ногти себе в аршин отпускает, третий — просто дурак» (1862, № 30, стр. 401). Образ шалопаи, считающего себя «нигилистом» перекликается с щедринской характеристикой «вислоухих» в мартовской хронике «Нашей общественной жизни» (1864): они «из бесмыслицы сделали себе знамя <. > Это уж такая несчастная страсть — красоваться глупостями, беседовать о глупостях и лезть на стену по поводу глупостей» (326).

В № 1—2 журнале «Эпоха» (1864) была опубликована повесть Тургенева «Призраки». Демократическая журналистика отнеслась весьма скептически к новому произведению, осуждая автора за отрыв от действительности, фантастику, пессимизм. Редакция «Искры» поместила пародию на повесть Тургенева, поэму В. Монументова (В. П. Буренина) «Призраки» (1864, № 13). Не таинственная и прекрасная Эллис, а Ерунда оказывается спутницей автора поэмы. Сопровождая его, Ерунда вспоминает, что в свое время она так же летала с Тургеневым.

Аналогичную оценку «Призракам» дает и Щедрин в сцене «Стрижи», в статье «Литературные мелочи», тесно примыкающей к «Нашей общественной жизни». «Я полагаю, господа, что нам прежде всего следует перепечатать из той же «Эпохи» новое произведение И. С. Тургенева», — говорит первый стриж. Стриж третий поддерживает это предложение: «Я по-

<sup>8</sup> Ямпольский, стр. 249—250, 293.

<sup>9</sup> Там же, стр. 182.



лагаю даже, что не худо будет перепечатывать его в каждой книжке нашего журнала» (468). Из «Литературных мелочей» «Стрижи» позднее попали в «Искру» (см. фельетон И. Н. Россинского «Двойник. Приключение Федора Стрижева», направленный против Достоевского, 1866, №№ 12—14)<sup>10</sup>. В № 9 почвеннического «Времени» (1862) напечатано объявление об издании журнала на будущий год. В объявлении, наряду с критикой реакционной журналистики, содержались резкие выпады в адрес революционных демократов, «свистунов, свистящих из хлеба». Щедрин в январско-февральской хронике «Нашей общественной жизни» истолковывает высказывания «Времени» как доносительные: «Из чести лишь одной я в доме сем свищу!» (51). В мартовской хронике он вновь иронизирует над открытием, сделанным редакцией «Времени» (73). О «хлебных свистунах» «Времени» пишет и «Искра». В ней опубликованы сцены Минаева «Ванна из почвы или галлюцинации М. М. Достоевского», написанные от лица «хлебного свистуна» (1863, № 7).

Против «нигилизма» все более рьяно выступает и либеральная печать. В мартовском номере «Отечественных записок» за 1863 г. хроникер журнала С. С. Громека заявил, что революционное отрицание («бомба отрицания», по выражению Громеки) вносит лишь смутнение в ряды борцов со старыми крепостническими порядками, усиливая позиции сторонников реакции. Щедрин и «Искра» дают отпор либеральным нападкам на революционных демократов. В майской хронике «Нашей общественной жизни» Щедрин с насмешкой пишет о «бомбе отрицания», о том, что картина, «начертанная г. Громекою <. > выдумана им из головы» и представляет собой лишь опыт «невинного порхания по цветам красноречия» (117).

О «бомбе отрицания» идет речь и в «Искре». О ней говорится в Фантах» Минаева (1863, № 26):

«Кто же над бомбами века  
В жизни наплакался вволю?  
Кто же? Громека».

Автор заметок «Из дневника «Искры» (М. Бурбонов — Минаев), имея в виду Громеку, задает вопрос: «Но что же это за бомбы отрицания? — спрашиваем мы. Где их отливали?» Ответом на этот вопрос служит стихотворение «Хоть служил я в артиллерии» (1863, № 20).

В конце 1850-х гг. либеральничавшие бюрократы сочли своим долгом заявить, что они не берут взятку. В декабре 1858 г. такое заявление сделал начальник петербургских женских училищ Н. А. Вышнеградский («С-Петербург. ведом.», № 281), через год — вятский прокурор А. И. Сырнев («Московские ведомости», 1859, № 260). Писатели демократического лагеря едко высмеяли эти заявления. Над ними иронизировал в «Искре» В. Курочкин («Опыты гласного самовосхваления», 1859, № 45). О них писал Добролюбов в стихотворении «Наш демон», в статье «Русские в доблестях своих» («Свисток», 1859, №№ 2, 1). Стрски Добролюбова о Вышнеградском цитировал Чернышевский в статье «Кредитные дела»<sup>11</sup> О «бескорыстии» такого рода упоминает в январской хронике «Нашей общественной жизни» за 1864 г. и Щедрин, насмешливо замечая, что «нынче чиновники не только ничего не берут, но даже огорчаются, когда замечают в просителе хотя малейшее покушение на их бюрократическое целомудрие» (253).

И Щедрин и «Искра» весьма иронически относятся к спорам, которые велись в реакционно-либеральной журналистике в связи с прениями в финансовом сестре о цензурном уставе. В «Нашей общественной жизни» Щедрин замечает, что «Московские ведомости» всю зиму «перепирались об этом пред-

<sup>10</sup> Ямпольский, стр. 295.

<sup>11</sup> Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. VII, М., 1950, стр. 574.

мете с Финляндией» («Литературное наследство», т. 67, стр. 346). Аналогичный отзыв встречается и в «Искре». Корреспондент «Голоса» высмеивается там за то, что, «упомянув о финляндском сейме, одобряет тамошний цензурный устав и пространно толкует о финской национальности» (1864, № 17).

«Искра» и Щедрин критикуют мелочное обличительство, характерное для либеральных изданий. Так, Щедрин с пренебрежением отзываясь о «Голосе», «который скрипит, скрипит о ложбине, образуемой на Невском проспекте железно-конною дорогой» («Литературное наследство», т. 67, стр. 345). О «Голосе» пишет и «Искра». В № 13 (1864) газета Краевского изображена в виде квартального надзирателя, бранящего дворников и извозчиков: «Жители Петербурга начинают думать, что газета «Голос» не газета, а помощник надзирателя. Появление каждого № в квартале наводит < . > ужас: извозчики и дворники разбегаются, а куча черно-бурого снега даже взбаломучивается». Вышучивается «Голос» и в фельетоне «Добродушного господина» «Петербургские отметки», посвященного «любимейшему моему сочинителю, автору «Петербургских отметок» в «Голосе». В «Петербургских отметках» сказано особенно отчетливо никчемность либерального обличительства. Из номера в номер здесь сообщалось о неубранном снеге, о грязи на улицах, о рывтинах и канавах, образовавшихся от колес экипажей и т. п. Сама редакция «Голоса» вынуждена была признать, что многие читатели недовольны «Петербургскими отметками» (1864, № 53). «Добродушный господин» объясняет появление «Петербургских отметок», как и других публикаций подобного рода», «умеренными тенденциями», которые в последние два года (т. е. после 1862 г., с усилением реакции — П. Р.) все отчетливее ощущаются в обществе: «Авторы этих отметок, наполняющих столбцы наших ежедневных газет, с особенною горячностью и самоотвержением преподносят нам требуемые для нашего счастья правоучения и стараются искоренить зло на земле русской, зло, которое им рисуется в виде дурной мостовой, злых собак, неаккуратных дворников, пьяных извозчиков и грубых городских. Общество удовлетворяется этой картинкой и с жаром услаждается чтением отметок» (1864, № 17, стр. 250—251). В № 49 «Искры» за 1864 г. «Голос» изображен сидящим на шпилье над крышами, высматривающим материал для мелочных обличений (стр. 640).

Неоднократно объектом насмешек Щедрина и «Искры» были славянофилы, их рассуждения о Руси и Русляндии, о Западе, о молодежи и т. п. Так, в сценах Потехина «Наши в Париже» изображен «путешествующий славянофил» Вагабундов (А. Григорьев)<sup>12</sup> Подстать ему и Шмелев, «экспрофессор. Византийско-русского направления». Шмелев пишет статьи о «несравненной ни с чем красной астраханской рубашке, о плисовых штанах и целомудренной женской фате» (1863, № 39, стр. 537). И. С. Аксаков, Касьянов (псевдоним того же Аксакова), корреспонденты Касьянова «Из Парижа» упоминаются в стихотворении «Фанты» (см. выше). В № 50 за тот же год опубликовано стихотворение «Аксаков и молодежь». В № 2 (1864), в фельетоне «Добродушного господина» «Милые бранятся — только тешатся» высмеивается полемика между И. Аксаковым и Б. Чичериным по поводу Тамбовской губернии. Аксаков стремился доказать, что отсутствие в периодической печати корреспонденций из Тамбовской губернии позволяет сделать вывод о безразличии, заслуживающем порицания, ее обитателей к общественным вопросам. Чичерин оценил те же факты как свидетельство «громадной силы». По мнению «Добродушного господина», несмотря на кажущуюся противоположность, «разница между Борисом Чичериным и Иваном Аксаковым совершенно незначительная, между тем как в результатах они сходятся, они оба видят один и тот же туманный образ, только одному образ этот представляется головою вниз, а другому — головою вверх. Очевидно, что эта незначительная разница ни в каком случае не может быть причиной ссоры двух веселых публицистов: нечего им делить, не в чем расходиться; а если уж лукавый попутает и произойдет ссора, то ссора эта

<sup>12</sup> Ямпольский, стр. 242.

должна быть безобидная, игривая, веселая, по пословице: мнлые бранятся — только тешатся» (стр. 28).

Аналогичные оценки славянофилов Аксакова дает в «Нашей общественной жизни» Щедрин. Он нередко останавливается на тех же фактах, что и «Искра», так же осмысливает их. В декабрьской хронике «Нашей общественной жизни» за 1863 г. идет речь о споре Аксакова и Чичерина по поводу Тамбовской губернии. Щедрин саркастически излагает точки зрения спорящих, замечая, что спорить им не из-за чего: «Оба они любят отечество в равной степени, и вот, однако ж, заспорили и об чем же? О каком-то ничтожнейшем фстончике этого великого вопроса! О том, собственно, как приличнее любить: с участием ли языкочесания, как желает г. Аксаков, или без участия оно, как утверждает г. Чичерин!» (227). По мнению сатирика разница между выводами Аксакова и Чичерина лишь формальная: «не все ли равно, какая это любовь: молчащая или говорящая <. > Все равно, отвечаю я, ибо любовь сама по себе остается неприкосновенною и нисколько не зависящею от форм, в которых она проявляется» (230). Оценки Щедрина и «Искры» в приведенном примере совпадают почти до деталей. В обоих случаях акцентируется столь характерная для революционных демократов мысль: оттенки мнений, отдельные разногласия, взаимные обвинения идеологов разных групп господствующего лагеря не определяют сути их позиции; разногласия оказываются внешними, мнимыми; за ними скрывается главное, общее — сочувственное отношение к существующему порядку, ненависть к революционерам, борющимся за коренное изменение его. Но у Щедрина значительно более, чем в «Искре», раскрывается содержание того единства, связанного с официальным патриотизмом, к которому приходят Аксаков и Чичерин.

В майской хронике «Нашей общественной жизни» (1863) высмеяны корреспонденции Касьянова «Из Парижа», его обличения «гулящих людей» (125—132), в сентябрьской — рассуждения славянофильской газеты «День» о «Русляндии», молодом поколении и т. п. (138—146, 153—158). Все это самым непосредственным образом перекликается с отзывами «Искры» о славянофилах.

Осуждая национальную исключительность, пренебрежение к другим народам, отнюдь не сочувствуя нападкам на Европу сторонников «квасного патриотизма», почвенников, славянофилов, Щедрин и «Искра» относятся весьма отрицательно к столь характерному для русского дворянства рабскому преклонению перед иноземным, французским. Так, напр., в сценах Потехина «Наши в Париже» (1863, №№ 22, 23, 39) в сатирических тонах изображаются не только противники «Запада» — славянофилы, но и его сторонники — путешествующие русские дворяне. О подобных дворянах, отличающихся от своих слуг лишь знанием французского языка, стремящихся сохранить это единственное отличие, неоднократно говорилось в «Искре»<sup>13</sup>. О них шла речь и в «Нашей общественной жизни». В майской хронике (1863), полемизируя с Касьяновым, Щедрин, как и тот, осуждал поведение русских «гулящих людей» в Париже. Но сатирик совсем по-иному истолковывал факты, приведенные Касьяновым. Он доказывал, что «гулящие люди» — вовсе не представители своей страны за границей, что каждый из них — не русский, не поляк, а «просто желудочно-половой космополит» (128). В «Нашей общественной жизни» «гулящие люди», в отличие от Касьянова, определены социально. Они противопоставлены революционерам, демократическим кругам; они «отцы», а не «дети», и их поведение, которое возмущает Касьянова, вполне закономерно для «отцов»: «Да, это отцы», это они — те *гулящие* русские люди, которые даже в Баль-Мабиле не умеют канканировать с достоинством» (132).

К таким «гулящим людям» Щедрин относит и двух знатных дам, которые, желая разбогатеть, передали большую сумму денег парижским авантюристам, обобравшим их. Подробно рассказав историю ограбленных дам, Щедрин саркастически замечает: «Оказывается, что русские дамы, столь гордые в

<sup>13</sup> Ямпольский, стр. 241—242.

своем отечестве, что считают для себя унижительным сообщество людей среднего рода, за границей оставляют свою кичливость и являются более ласковыми. Это и естественно <. > за границей каждый колбасник есть урожденный философ <...> А кауффёры! души кауффёры! а этот милый французский жаргон, посредством которого можно всякую пакость таким образом выразить, что от нее повеет совсем не пакостью, а благоуханием!» (134).

Аналогичный отклик на сообщение о двух русских дамах помещает «Искра». На карикатуре Степанова изображена длинная очередь дам. Они торопятся занять места в поезде, отправляющемся в Париж. Карикатуру сопровождает подпись: «Некоторые дамы едут в Париж *плясировать*<sup>14</sup> свои капиталы». Одна из уезжающих дам обращается к своему спутнику: «Она — Adieu, mon cousin! Еду в Париж, там мои две знакомые дамы пристроили 1200000 франков. Хочется и мне попробовать счастья. Он — Так не ездите в Париж, я в Петербурге могу вас осчастливить. Она — Каким образом? Он — Как француз, осчастлививший ваших знакомых: возьму капиталы и скажу — merci!» (1863, № 25, стр. 342).

Саркастическое отношение Щедрина и редакции «Искры» к кичливым аристократам, которые с пренебрежением отзывались о родной стране, русской культуре, восхващая европейскими знаменитостями, всем иноземным, определило в значительной степени оценки, иногда несправедливые, ряда явлений зарубежного искусства. В «Нашей общественной жизни» Щедрин с иронией упоминает имена солистов итальянской оперы Тамберлика и Барбо, артисток французской труппы Михайловского театра Стеллы-Калас, Наталь-Арно, Мила (39, 43, 266). Он резко осуждает постановку оперы Гуно «Фауст» по либретто Барбье и Карре, восприняв оперу как искажение произведения Гете, как оплошение великих идей, связанное с буржуазной спекуляцией на искусстве: «Во Франции, например, какие-то беззастенчивые господа, Барбье и Карре, охотно берут на себя труд нанести бесчестье Гете и из бессмертной поэмы о Фаусте делают бессмысленное оперное либретто, а г. Гуно пишет на него музыку» (262). Аналогичная оценка оперы «Фауст» содержится в карикатуре, помещенной на обложке одного из номеров «Искры»: «Гете, сопровождаемый духом тьмы, является в опере «Фауст». Маргарита, украшенная драгоценностями, смотрит в зеркало, Фауст смотрит на Маргариту, Мефистофель смотрит на Фауста, публика смотрит на декорации, а Гете смотрит на все и приходит в ужас. Дух тьмы — Да, мой милый, разрушается тело, разрушается и мысль. Смотри сам, что осталось от твоих гениальных идей — ничего: они, как трупы, разложились в балетные пляски и безобразные оперные либретто» (1864, № 12, стр. 189).

В силу ряда причин, «Искра» весьма скептически относится и к «музыке будущего» Вагнера, к его гастроллям в Петербурге в 1863 г.<sup>15</sup> Вокруг музыки Вагнера вообще в это время велись ожесточенные споры (см., например, «Голос», 1863, №№ 47, 53, 59, 71). В «Искре» (1863, № 10, стр. 139) помещены две карикатуры Степанова, объединенные общим названием: «Публицистика «Русского листка» для отживших и музыка для неродившихся (Zu künft musik — Вагнера)». На одной из них композитор обращается к своему почитателю с вопросом: «Странно: моей музыки «будущности» французы не оценили, а русские псняли — почему это? — Потому что русские живут теперь в будущем». Насмешки над «музыкой будущего», над ее непонятностью содержатся и в №№ 12, 13 за тот же год (стр. 166, 191). Так, напр., на стр. 191, № 13 нарисован Вагнер, который «скачет в будущность». Об опере Вагнера говорится: «Действие до сотворения мира, музыка для пробуждения мертвых в день суда». Здесь же изображены «серенькие газетки», твердящие публике: «Чтоб идти вперед, надо вернуться назад». Такого же рода отклик, хотя и очень краткий, имеется в февральской хронике «Нашей

<sup>14</sup> Помешать — франц.

<sup>15</sup> Ямпольский, стр. 131.

общественной жизни» (1864). Щедрин сравнивает в ней вой мятели с «музыкай будущего» и с визгами реакционных публицистов (265). Характерно, что у Щедрина, как и в «Искре», Вагнер и его музыка как-то сближаются с явлениями реакционной журналистики.

Без особой симпатии упоминают Щедрин и «Искра» о гастрольях Верди и о постановке на петербургской сцене его оперы «Сила судьбы». О Верди неоднократно шла речь в «Искре» (см., напр., карикатуру «Разные силы», 1862, № 46, стихотворение Минаева «В гостях, как дома. Из записной книжки путевых впечатлений маэстро Верди», 1863, № 3 и др.)<sup>16</sup> Здесь высмеивалась дороговизна постановки «Силы судьбы», пренебрежение театрального начальства к русской опере. Карикатура «Разные силы» содержала, видимо, и намек на известную в свое время Мину Ивановну Буркову, влиятельную любовницу министра императорского двора и уделов В. Ф. Адельберга: среди различных сил, определяющих судьбы оперы, названа и «Сила взгляда, жеста, мины»<sup>17</sup> Эта надпись сделана над рисунком женщины, сидящей в ложе. От ее глаз тянутся нити к некоему значительному лицу, от каприза которого зависит постановка оперы. Намек на Буркову, хотя и не в связи с Верди, содержится и в январской хронике «Нашей общественной жизни» (1864). Речь там идет, как и в «Искре», о театре, о «пресловутой» Шарлотте Ивановне, которая «роскошествовала в бель-этаже» (246). Верди же, его оперу «Сила судьбы» Щедрин оценивает весьма иронически в январско-февральской хронике за 1863 г.: «Какое ему (читателю — П. Р.) дело до того, например, что такого-то числа Петербург был осажден прибывтием композитора Верди, который самолично дирижировал оркестром во время представления новой его оперы «Силы судьбы» (39).

Борьба за национально-самобытное реалистическое искусство, полезное народу, искусство глубоких мыслей и важного общественного содержания, сказалась и в тех выступлениях, которые явились откликом на академическую художественную выставку 1863 г. В №№ 37—38 «Искры» была напечатана статья И. И. Дмитриева «Расшаркивающееся искусство». Она, по словам Ямпольского, — одно «из самых значительных выступлений революционной демократии в области художественной критики»<sup>18</sup>. Одновременно со статьей Дмитриева опубликован фельетон Минаева «Путеводитель по художественной годичной выставке» (№№ 36, 37). Выставка посвящена и серия карикатур «Художественная выставка» (№ 40)<sup>19</sup> В ноябрьской хронике «Нашей общественной жизни» (1863) Щедрин также дает оценку выставке. Он, как и сотрудники «Искры», отмечает условность сюжетов, тщательную внешнюю отделку, техническое мастерство и в то же время отсутствие значимого содержания в большинстве экспонируемых картин. Знатoki-педанты, по мнению Щедрина, «могут, если желают, уловлять правильность носов в других картинах, в изобилии находящихся на выставке, в полотнах Флавицкого, Плешанова, Венига. По поводу картины последнего, «Ангелы, возвещающие гибель Содомы», Щедрин с иронией восклицает: «о, истинное торжество прекраснейших носов!» (169)<sup>20</sup> Как и в «Искре», в «Нашей общественной жизни» высоко оценивается картина художника Ге «Тайная вечеря».

Весьма вероятно, что сходство многочисленных откликов (число их можно бы умножить) на те же события иногда объяснялось прямым взаимовлиянием. Но само по себе это сходство еще не свидетельствует о взаимовлиянии. Одни и те же факты, воспринятые публицистами со сходным миро-

<sup>16</sup> Ямпольский, стр. 131.

<sup>17</sup> Курсив мой — П. Р.

<sup>18</sup> Ямпольский, стр. 301.

<sup>19</sup> Об откликах в «Искре» на художественную выставку, о сходстве оценок Щедриным и Дмитриевым «Тайной вечери» Ге см.: Ямпольский, стр. 301—306.

<sup>20</sup> Сравн. с рассуждениями Дмитриева об «искусстве», широко представленном на выставке, редко выходящем «за пределы умения правильно расставлять глаза, уши и носа» (№ 37, стр. 510).

воззрением, и без прямого взаимовлияния отражались примерно одинаково. Однако в «Искре» и в «Нашей общественной жизни» встречаются образы, мотивы, приемы, обороты, сходство которых не всегда объяснимо близостью мировоззрения и общностью изображаемого предмета. Вряд ли следует и здесь акцентировать вопрос о прямом влиянии «Искры» на Щедрина или Щедрина на «Искру». Источник влияния далеко не всегда можно точно установить. В одних случаях сходные материалы появились первоначально в «Искре», в других — в «Нашей общественной жизни», в третьих — в произведениях сотрудников «Современника», «Русского слова», «Очерков», «Современного слова», других демократических изданий 1860-х гг. В статье В. В. Гиппиуса «Литературное окружение М. Е. Салтыкова-Щедрина» отмечалось, что «Искра» «оказывается таким образом своеобразной лабораторией, вырабатывающей в качестве литературного сырья, сатирические мотивы и композиционно-стилистические приемы, которые затем поступали в обработку к гениальному мастеру»<sup>21</sup> Гиппиус иллюстрирует свое положение на материале более позднего творчества Щедрина, но его выводы можно подтвердить и на щедринских текстах, созданных почти одновременно с откликами «Искры».

Останавливаясь на близости мотивов и композиционно-стилистических приемов Щедрина и «Искры», Гиппиус убедительно доказывает, что в подобных случаях «проблема первенства», «фактического влияния одного произведения на другое» отодвигается на задний план. Главным оказывается «Самый факт распространенности данной темы или данного приема в известных условиях и в известной среде»; «вопрос о личном знакомстве или незнании автора с тем или другим литературным прецедентом получит значение второстепенное»<sup>22</sup> Но и при таком подходе детальное выявление фактов сходства образов, мотивов, приемов и т. п. имеет большое значение, помогая выснить степень распространенности, идейно-художественной близости определенных литературных явлений.

К. И. Чуковский в книге «Мастерство Некрасова» отмечает, что революционные демократы 1860-х гг., стремясь обойти цензурные рогадки, мастерски используя возможности эзоповой речи, создали особый язык, стиль, рассчитанный на длительное планомерное воздействие. Одна из важных особенностей его — «коллективность < . > применения» и создания; он стал «созданием всей группы писателей, руководивших журналом. То был их общий язык»<sup>23</sup>. В нем зашифровывались не отдельные слова, а мысли. Создавалась определенная двуплановость речи, хорошо воспринимаемая искусственным читателем.

Границы выводов Чуковского можно несколько расширить. «Общий язык», о котором говорится в книге, характерен не только для сотрудников одного журнала (напр., «Современника»), но, в какой-то степени, для всей демократической журналистики 1860-х гг. Он выходит за рамки применения приемов эзоповой речи, он шире ее, хотя часто и непосредственно связан с ней. В этом языке используется зашифровка не только мыслей (хотя она и наиболее характерна), но и отдельных слов, не только метод планомерной осады, но и внезапный наскок. К. И. Чуковский, как пример зашифровки отдельных слов, не характерной, по его мнению, для «общего языка», приводит игру словом «крепость» в одном из стихотворений Некрасова 1863 года: «Узнайте мой ужасный нрав, И мощь мою и — крепость». Двойной смысл слова «крепость» позволил Некрасову провести через цензуру намек на правительственную расправу с революционерами<sup>24</sup>. Но такую же игру слов

<sup>21</sup> В. Гиппиус, Литературное окружение М. Е. Салтыкова-Щедрина. «Родной язык в школе», 1927, кн. 2, стр. 73.

<sup>22</sup> Там же, стр. 78.

<sup>23</sup> Корней Чуковский, Мастерство Некрасова, изд. 4-е, М., 1962, стр. 683, 684.

<sup>24</sup> Там же, стр. 672.

можно обнаружить и в «Искре». Там опубликована карикатура, на которой изображены отец и сын, разговаривающие между собой. Отец поучает сына: «Слабость оставь бабам, а тебе нужна крепость». Сын в ответ: «Ну, папенька, на это я не согласен» (1863, № 3, стр. 32).

В демократических изданиях применяются часто одни и те же образы, приемы, формулы, поступившие в коллективный оборот. Так, после публикации романа Чернышевского «Что делать?» в «Искре» используется образ «проницательного читателя» (см. статью «Проницательные читатели», 1863, № 32, «Мыльные бранятся — только тешатся», 1864, № 2, стр. 24, «Громы и молнии прогресса или яд нигилизма», 1864, № 16, стр. 236). Широко используются рассуждения «о погоде» для обозначения усиливающейся реакции. Описание непостоянства петербургской весны служат для обозначения недолговечности и обманчивости правительственного либерализма. Напр., в «Поморном месяцеслове» («Искра», 1863, № 1, стр. 7) говорится, что «в апреле еще рано выставлять оконные рамы < . > и вообще апрель ненадежный месяц». Аналогичным рассуждением об оконных рамах начнет позднее Чернышевский роман «Пролог»: «Было начало весны 1857 года. Весь образованный Петербург восхищался прекрасным началом своей весны. Вот уже третий день погода стояла не очень холодная, не совсем пасмурная; иной час даже казалось, будто хочет проясниться. Как же не восхищался бы образованный Петербург? Он был прав, если судить его чувство по петербургским понятиям о весне. Но, восхищаясь весной, он продолжал жить по-зимнему, за двойными рамами. И в этом он был прав: ладожский лед еще не прошел»<sup>25</sup>

В нашу задачу не входит подробное исследование таких общих образов, мотивов, приемов. Отметим лишь, что Щедрин и сотрудники «Искры» внесли значительный вклад в сокровищницу коллективного языка демократической журналистики 1860-х гг. и широко пользовались им. Учитывая это, можно понять многие параллели, обнаруженные при сопоставлении «Нашей общественной жизни» и «Искры». Число таких параллелей довольно значительно. Напр., в № 26 «Искры» (1862) упоминается «убогая газетка» (стр. 353). Ее комплект за три года скармливают свиньям, и те подыкают от содержащейся в ней отравы. «Убогая газетка» встречается и у Щедрина. У него это название, как, видимо, и в «Искре», относится к реакционной газете Н. Ф. Павлова «Наше время». В апрельской хронике за 1863 г. Щедрин пишет по поводу антинигилистических выпадов «Нашего времени»: «Недавно, например, случилось мне вычитать в одной убогой московской газетке. . » (82). В майской хронике за тот же год название «убогая газетка» повторяется: «Неужели мы и прямь дадим Н. Ф. Павлову повод злобно восклицать в своей убогой газетке» (130). В мартовской хронике (1863) это название, в несколько измененной форме («Убогий листок») используется для характеристики «Русского листка» (71).

Говоря о наступлении реакции, о тягостной общественной атмосфере, явившейся результатом этого наступления, Щедрин в январской хронике за 1864 г. отмечает, что цвет времени, «с которым мы должны иметь дело < . > есть цвет серый» (246). О сером цвете времени неоднократно говорила и «Искра». В «Отчете 1862 года» (1863, № 1) замечалось, что старый год «примирил большинство журналов, сообщил им особенный запах и дал серенькую форму будочников» (стр. 2). «Серенькие журналы» упоминаются в отчете несколько раз. О «сереньких газетках» идет речь в № 13 за тот же год (стр. 191). В № 2 за 1864 г. помещена карикатура с подписью: «Публичная выставка журналов. Преобладающий цвет — серый. Большой спрос на серый цвет» (стр. 22). Здесь же на обложке изображен старый год, в виде ражего детины, пляшущего с «Московскими ведомостями» в руках. Рисунок сопровождается подписью: «1863 г. удаляется со сцены, начитавшись, нализавшись и наплясавшись» (стр. 21). Многое в этих карикатурах перекликается не только с «Нашей общественной жизнью», но и со ста-

<sup>25</sup> Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. XIII, М., 1949, стр. 5.

тнями Щедрина 1863—1864 гг., с его рассуждениями о «литературных будочниках»: «По поводу чего вы так расплясались? Рады вы, что ли, тому, что льется человеческая кровь?» («Литературные будочники», «Современ.» 1863, № 3, стр. 52). Говорит Щедрин и о «не совсем хорошем аромате», о «неблагоприятном запахе», распространяющемся от реакционных изданий (см. майскую Хронику «Нашей общественной жизни» за 1863 г., 116, «Сказание о том, что есть и что была Россия», «Современник», 1863, № 10, стр. 318).

В февральской хронике «Нашей общественной жизни» за 1864 г., размышляя о мрачной атмосфере застоя, о народной пассивности, Щедрин обращается к образу времени — Сатурна: «Непроницаемая тьма свинцовым пологом ошметнилась и отяжелела над этими хижинами, и в этой тьме безраздельно царствует старый Сатурн, заживо поедающий детей своих» (275). Образ Сатурна-Времени неоднократно использовался и в «Искре». В № 40 (1862), в «Заграничных письмах Ильи Чичервина» говорится: «Я всегда удивлялся в мифологии аппетитам Сатурна, пожирающего детей своих» (стр. 535). Сатурн с косой изображен и в 49 № (1862). В № 1 за 1863 г. на обложке нарисована карета, уезжающая в вечность. На козлах ее сидит Сатурн. Далее идет «Отчет 1862 года» Сатурну. В № 50 (1863) опубликовано стихотворение «Поэт и Сатурн». На обложке № 1 (1864) Сатурн приносит новый год. На обложке № 2 Сатурн в страхе отступает перед пляшущим 1863 годом. Итак, образ Сатурна встречается в «Искре» постоянно. Естественно, что этот образ появляется и в других демократических изданиях.

Как символ полного перехода в реакционный лагерь, разрыва со всяким подобием либерализма и вольномыслия Щедрин употребляет в мартовской хронике (1864) формулу «по всем по трем». Характеризуя эволюцию Русанова, героя антинигилистического романа «Марево», сатирик замечает, что она заканчивается периодом, который «может быть назван периодом «по всем по трем»» (322). Цитируемые Щедриным слова восходят к стихотворению Ф. Н. Глинки «Сон русского на чужбине». Часть этого стихотворения стала популярной песней «Вот мчится тройка удалая». В последнем куплете ее имеются слова: «И вдруг взмахнул по всем по трем». Формула «по всем по трем», примерно в таком же осмыслении, как и у Щедрина, встречается в «Искре». В № 2 (1863) помещена карикатура Степанова «Публицист и современные вопросы». На ней изображен публицист «Русского листка», который колотит одновременно по трем барабанам. На них написано: «События в отечестве», «Вести и голоса из провинции», «Земское дело». «Публицист — Китай по всем по трем! Брр... Брр... та... та... трам... трам! Публика — Как, разом на трех инструментах! г-н публицист, пошадите нас!» (стр. 19). Возможно, формула «по всем по трем», употребляемая Щедриным и «Искрой», как-то перекликается со словами Герцена об Александре II. В статье «По поводу студентских избиений», напечатанной в 113 л. «Колокола» (1861), отмечая поворот правительства к реакции, Герцен говорит о трех путях, лежащих перед преемником Николая. Один из них — путь неприкрытой реакции: «давить всякое проявление жизни до тех пор, пока лопнут мышцы у того, который давит, или у того, которого давят. По какой же дороге поехал наш Иван Царевич? По всем по трем»<sup>26</sup>.

И в «Нашей общественной жизни» и в «Искре» сходным образом обыгрывается слово «ерунда». Первоначально его применяли, имея в виду приложение к журналу Л. Камбека «Петербургский вестник». Камбековскую «Ерунду» «Искра» высмеивала неоднократно (статья В. Курочкина «Г Камбек на новом поприще деятельности», 1861, № 47, его фельетон «Полемические приемы и нравственные принципы г-на Охочеекомонного», 1862, № 5, стихотворение «Благоразумная точка зрения», 1862, № 6 и др.). Но вскоре

<sup>26</sup> А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати тт., т. 15, М., 1958, стр. 198. Курсив мой — П. Р.



слово «ерунда» начинает использоваться «Искрой» для характеристики почвеннического направления, тенденций журналов «Время» и «Эпоха». Так, в сценах «Литературный маскарад» (1863, № 1) почвеннический критик А. Григорьев характеризует как «крайняя грань ерундического типа сороковых годов». Там же Косица-Страхов утверждает, что заразился «Идей великих ерунду» (стр. 12). «Ерунда» упоминается в фельетоне «Ванна из «почвы»» (1863, № 7). В сатирической поэме «Призраки» (1864, № 13) «ерунда» оказывается вдохновительницей «болезненной» поэзии. В № 32 за тот же год, в связи с начавшейся полемикой «Современника» с «Русским словом», печатаются «Видения редакторов (из эпической поэмы «Ерундиада»)».

В «Нашей общественной жизни» Щедрин широко использует формулу «ерунда» в борьбе с «Русским словом», наполняя ее новым содержанием. Уже в февральской хронике (1864) Щедрин говорит о двух видах «ерунды»: «Есть ерунда размазисто-благонамеренная, и есть ерунда пронзительно-неблагонамеренная» (293). Под первой, видимо, подразумевается и обычное искровское определение «ерунды», относящееся к почвенникам. Вторая характеризует лагерь «Русского слова». По мысли Щедрина, граница, «которая отделяет обе эти ерунды, до того тонка, что нельзя сказать, где кончается первая и где начинается вторая» (293). В мартовской хронике (1864) сатирик называет «Русское слово» «невинным, но разухабистым органом невинной нигилистической ерунды» (324). В той же хронике он замечает, что «мудрость будущего», которую проповедают «вислоухие», «смаживает на ерунду» (328). Позднее Щедрин называет критика «Русского слова» В. Зайцева «одним из знаменитейших наших ерундистов», а его единомышленников «ерундоносною братиею» (365).

С «Искрой», вероятно, связано, в какой-то степени и обращение Щедрина к образу Козьмы Пруtkова. В №№ 26, 28 (1860) «Искры» напечатаны «Мысли и афоризмы — плоды раздумья» Козьмы Пруtkова. Предыдущая серия такого рода изречений Пруtkова публиковалась в 1854 г. в «Современнике», и вряд ли Щедрин имел ее в виду. Уже первый из прутковских афоризмов мог подать повод для щедринского сопоставления естественно-научных взглядов сотрудников «Русского слова» с Пруtkовым: «Всякая голова подобна желудку: в иной извне входящая пища непрестанно сваривается, другая же и самым легким яством нарочито засоряется». В «Нашей общественной жизни» Щедрин замечает, что «псевдоиспытатель Крольчиков» — «воспитанник Кузьмы Пруtkова, у которого и заимствовал свои сведения по части естествознания» (345). Сближение имен сотрудников «Русского слова» с Козьмой Пруtkовым у Щедрина встречается и в статьях, примыкающих к «Нашей общественной жизни» («Литературные мелочи», 459, «Отрывок из полемической статьи», 480).

Видимо, связаны между собой щедринские и искровские высказывания о «скачках», коренных общественных изменениях. Так, в «Заграничных письмах Ильи Чичеркина» «герой» говорит о «скачках» следующее: «В природе не бывает скачков, и самая свобода < . > таковых скачков терпеть не должна» (1862, № 19, стр. 278). В ноябрьской хронике «Нашей общественной жизни», в полемике с программным заявлением редакции «Времени» об издании журнала в 1863 г., где содержались выпады против «скачков» и «salto mortale», Щедрин изображает старца, который твердит: «Ну, нет, прыгать я не согласен» (195—196). Сатирическую характеристику, данную Щедриным, подхватывает «Искра», публикуя сцену «Утро у редактора» (1864, № 11), в которой редактор Недостойный (Достоевский) запрещает кухарке Матрене «скакать»<sup>27</sup>.

И Щедрин и «Искра», намекая на правительственные расправы с революционерами, затрагивают тему «исчезновения» людей. Январско-февральская хроника начинается с упоминания, что «такого-то, например, числа г. М.

<sup>27</sup> Ямпольский, стр. 187, 277, 574; С. Борщевский, Щедрин и Достоевский, М., 1956, стр. 75.

исчез из своей квартиры неизвестно куда» (39). О господине М. (вероятно, Михайлове) говорится и на следующей странице. Любопытно, что Щедрин заставляет провинциального читателя реагировать на подобные сообщения следующим образом: «ну, исчез М., ну и нашла его, конечно, полиция!», непосредственно связывая подобные «исчезновения» с полицейским ведомством. Аналогичная тема встречается и в «Искре». В № 8 (1863) помещена карикатура: «профессор магии» Галюше читает афишу. В иностранном тексте ее говорится, что спектакль «заклучится исчезновением многих лиц». В русском тексте эти слова опущены. Галюше недоумевает: «Отчего же из русского текста это выкинуто? — Не пропустили; говорят, что это обижает их отыскивать исчезающих людей, а у них и без того много дела» (стр. 110). Не исключено, что карикатура «Искры» — отклик на только что опубликованную «Нашу общественную жизнь».

Важное место у Щедрина и в «Искре» занимает тема превращения вчерашних вольнодумцев, «нигилистов» в благонамеренных обязателей. В период спада революционной волны эта тема приобрела особое значение. Видимо, и в решении ее тоже можно предполагать иногда взаимовлияние. Так, для характеристики несерьезности либерального «вольномыслия» и Щедрин и «Искра» обращаются к сравнению такого «вольномыслия» с мыльными пузырями. «Мыльные пузыри» — название статьи Стопановского, высмеивающей прекраснуюдушную либеральную фразу (1863, № 2). В январско-февральской хронике, рассказов о девице, важно толкующей о Шлейдене, с ретогоградстве Тургенева и т. п., Щедрин добавляет: «Какой милый пузыри!» (41).

В «Искре» публикуются материалы, напоминающие известные размышления Щедрина о превращении «нигилистов» в «титularных советников». Так, в «Хронике прогресса» (1862, № 41) говорится, что «симпатии человеческие так же непонятны, как и антипатии. Кто объяснит: каким образом, например, может нигилист превратиться в постепенновца, а постепенновец в нигилиста? Подобные превращения, как известно, у нас бывают сплошь и рядом, а согласитесь сами, что без посредства тайных симпатий постепенновца к нигилизму и нигилиста к постепенновщине подобных превращений положительно невозможно представить» (стр. 543—544). Привиденные рассуждения относятся к либеральной журналистике, поворачивающей в период реакции вправо, в какой-то степени они ориентированы на Каткова. В № 25 (1863) отмечается, что «нигилисты» сохраняют свой облик на Мещанской, но превращаются в консерваторов на Невском проспекте (стр. 343). Характерно, что и щедринский Вася Чубиков считает, что «нигилисты» должны обитать на Мещанской. Он возмущается, что они «лзут» на Невский проспект (314). В рецензии Щедрина «Несколько серьезных слов по случаю новейших событий в С.-Петербурге. .», напечатанной в № 4 «Современника» за 1863 г., говорится, что прежние «прогрессисты» — это нынешние «титularные советники», а нынешние «прогрессисты» заключают в себе, «как в зародыше, будущих титularных советников» (т. V, стр. 300). Это высказывание направлено, в первую очередь, против «титularных советников», Каткова и других реакционных публицистов, выступавших некогда в роли «прогрессистов». Оно во многом перекликается с высказываниями «Искры». Но, как и в «Искре», подобные рассуждения в какой-то степени направлены и против современных «прогрессистов», которые, по мнению Щедрина, могут проделывать путь, пройденный в свое время Катковым и ему подобными. Позднее, в «Нашей общественной жизни», полемизируя с «Русским словом», Щедрин акцентирует именно этот второй смысл. В декабрьской хронике за 1863 г. он пишет, что «так называемые нигилисты суть не что иное, как титularные советники в первоначальном диком и нераскаянном состоянии, а титularные советники суть раскаявшиеся нигилисты» (236). Ту же мысль Щедрин повторяет в январской хронике за 1864 г. (248), направляя ее против сторонников «Русского слова», которое, по Щедрину, пренебрежительно относится к народным движениям, к «жизненным трепетаниям», отказавшись от практических действий, направленных на коренное изменение современной

действительности, резко эволюционировало вправо<sup>28</sup> Не случайно Щедрин здесь же заставляет одного из сторонников взглядов «Русского слова», в ответ на упрек, что он рассуждает «уже слишком приблизительно к «Русскому вестнику» (247), произнести слова: «Э, батюшка! Все там будем!», т. е. в лагере реакции (248). Любопытно, что и эти слова как-то переключаются с одной из карикатур «Искры». В № 8 (1863) изображен пьяный, лежащий на мостовой. Будочник поднимает его, предупреждая, что он может умереть на улице. Пьяный в ответ: «все мы там будем», т. е. на том свете. Возможно, Щедрин обратил внимание на эту карикатуру, используя подпись под нею в полемике с «Русским словом», вложив в нее значительно более острое содержание.

Весьма интересным представляется обращение в «Искре» и в «Нашей общественной жизни» к образу Бенескриптова. В январской хронике «Нашей общественной жизни» за 1864 г. Бенескриптов изображен в числе пирующих у литературного мецената (249). Известно, что, говоря о Бенескриптове, Щедрин имеет в виду Писарева, что под именами Ризположенского, Крольчикова, Семечкина изображены другие сотрудники «Русского слова», а литературный меценат — издатель «Русского слова», граф Г. А. Кушелев-Безбородко. Щедрин опасается, что разочарование в народе, поворот от интересов общественных к естественно-научным, групповая замкнутость сотрудников «Русского слова» могут привести их к потере идейности, к полному подчинению богатому меценату, превратить их в прихлебателей случайного владельца журнала, заставить служить чуждым интересам. Сатирик в какой-то степени выделяет Писарева из общего ряда, дав ему имя Бенескриптов (хорошо пишущий), но опасения Щедрина относятся и к Писареву.

Подобная проблема, хотя в несколько ином аспекте, затрагивается и в «Искре». В № 42 (1862) напечатаны сцены Пр. Преображенского (Н. С. Курочкина) «Пауки и мухи» (Опыт современной комедии — в двух сутках и действиях). Герой их — писатель Бенескриптов, гордящийся своей принципиальностью и прогрессивностью. Бенескриптов, — противник Каткова, Павлова, «Нашего времени», он иронизирует над Чечериним, над Д. Ф. Щегловым, умеренно-либеральным публицистом, печатавшимся под псевдонимом Охочекомонный. Незадолго до этого Щеглов поместил в «Библиотеке для чтения» за подписью М. К. Пасквильную статью, направленную против Чернышевского, «Современника», «Искры».<sup>29</sup> Бенескриптов с возмущением реагирует на поворот либеральных изданий к реакции, на призывы к расправе с революционерами, появляющиеся в таких изданиях: «Бенескриптов (в экстазе)

Добро б Катков, добро б Скарятин  
Лукавий прелестью речей  
(Источник коих так понятен)  
Сбивали нас с прямых путей,  
Добро бы Павлов многоценный.

(думая) Наше время Чичерин Куклеван народ ждёт казней и  
виселиц, ему необходимо отмщенье <. .> Охочекомонны! Охочекомонны!  
(бросая перо). Нет, решительно не могу писать сегодня, в голове какой-то  
мрак, который особенно усилился, когда я мысленно произнёс последнюю  
фамилию. . . Да и фамилия ли это точно, а не что другое, весьма нескладное»  
(568).

Бенескриптов беден, но он гордится тем, что «ни разу не сказал печатно ничего того, чего я не думаю, ничего такого, что могло бы принести хотя на волос вреда моим ближним, ничего, что хотя сколько-нибудь способствовало бы увеличению гнета и мрака в темном царстве» (568). Последние слова связывают Бенескриптова с кругом идей Добролюбова. Бенескриптов настаивает, что он «не господин», а «труженник, вечно недовольный, вечно

<sup>28</sup> Здесь не затрагивается вопрос о степени справедливости этого мнения.

<sup>29</sup> Ямпольский, стр. 204—205.

голодающий» (568). Кухарка приносит письмо от Матвея Кассандровича Маевского (г. е. Андрея Александровича Краевского — П. Р.). В письме, в самых почтительных тонах, Маевский предлагает сотрудничество в своем журнале. Бенескриптов хорошо знает цену Маевскому, он возмущен реакционными статьями, опубликованными в последнее время в журнале. Первоначально Бенескриптов хочет решительно отвергнуть соблазнительные предложения, принятие которых может избавить его от нужды: «Нет, брат, это дудки! шалишь! не надуешь. *Какие угодно условия от вас зависит*. А как ты думаешь, приятно писать в таком журнале, где требуют виселиц! Какими глазами я буду глядеть на тех, кто меня уважает, кого я уважаю?» (569). Но к следующему дню Бенескриптов все более склоняется к тому, чтобы принять предложение Маевского. Он убеждает себя, что это — не измена прежним принципам, а лишь только компромисс: «если я, вместо отказа, приму предлагаемые мне условия, разве я не сделаю только компромиссы? Журнал, во всяком случае, почтенный и солидный. Кто там не участвовал? Что же такое, что в последнее время там помещено несколько ультра-ретроградных статей? разве это может ко мне относиться? разве я их писал? < . > Что ж, что я перемене знамя? — это знамя тоже приличное. Некогда оно было даже весьма почетного цвета <sup>30</sup> полиняло только! ух как полиняло, совсем вылиняло!» (569). Сомнения Бенескриптова заканчиваются тем, что он решает принять предложение Маевского, утешая себя, что время, «когда слово и дело будут идти рука об руку, еще не наступило. Для этого надобно быть героем. Где эти герои? В журнале могут печататься дикие статьи, но *только из-за этого* — предпочитать сотрудничеству в нем всевозможные лишения — может хорошо будет через 20 лет — а не теперь < . > Нечего делать!.. Я решил. . я принимаю любезное приглашение Матвея Кассандровича» (569). Историю Бенескриптова на всем протяжении сопровождает рассказ о гибели пчелы, случайно залетевшей в комнату. Паук заманивает пчелу в свою паутину, он высосет её жизнь, мысль, оставит лишь обескровленный труп. Подобная судьба ждет самого Бенескриптова, и в жужжании бьющейся пчелы он слышит укоряющие слова: «Чернышевский, Чернышевский, Чернышевский».

Сцены, опубликованные в «Искре», не имели в виду Писарева, «Русское слово». Речь здесь шла о ренегатстве либеральных журналистов, о превращении вчерашних «нигилистов» в «благонамеренных». Но, используя ситуацию этих сцен, имя Бенескриптова, было весьма удобно выразить те опасения, которые Щедрин испытывал, оценивая позицию «Русского слова». По мнению сатирика, для сотрудников журнала Благодетель, для Писарева вполне реальной оказалась угроза проделать тот же путь, который прошел искровский Бенескриптов. Напоминание о нем звучало своего рода предостережением.

---

<sup>30</sup> Видимо, намек на сотрудничество в «Отечественных записках» 1840-х гг. Белинского.

## ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЗАМЕТКИ

Ю. М. Лотман

### I. НЕИЗВЕСТНОЕ ПИСЬМО А. М. КУТУЗОВА И. П. ТУРГЕНЕВУ

Письма А. М. Кутузова И. П. Тургеневу — источник перво-степенной важности и для изучения истории русской общественной мысли конца XVIII века, и для уяснения личности, взглядов и судьбы А. М. Кутузова — друга, «сочувственника» А. Н. Радищева и одного из теоретиков новиковского кружка. В т. VI «Трудов по русской и славянской филологии» (Уч. записки Тартуского гос. университета, вып. 139, Тарту, 1963) была помещена публикация покойного В. В. Фурсенко — 14 писем А. М. Кутузова И. П. Тургеневу. Комментируя № 13 (от 17/28 февраля 1797 г.), публикатор полагал, что «этим письмом Кутузов возобновил переписку, прерванную разгромом розенкрейцеров в декабре 1792 года»<sup>1</sup> Такого же мнения придерживался и Я. Л. Барсков<sup>2</sup>

Обнаруженное нами среди бумаг И. П. Тургенева, хранящихся в ЦГАЛИ, письмо от 7/18 апреля 1797 г.<sup>3</sup> позволяет уточнить этот вопрос. Кутузов написал в 1797 г. Тургеневу не два, а три письма. Публикуемое ныне письмо особенно интересно, т. к., являясь *первым* после 1792 г., оно содержит наиболее подробное описание положения Кутузова. Устанавливается, что инициатива возобновления переписки принадлежала И. П. Тургеневу. Из этого же письма видно, что «братья» делали попытки (правда, видимо, не очень энергичные) облегчить материальное положение Кутузова — присланные им векселя были приняты к оплате. Однако, неожиданное банкротство его банкира заставило самого Кутузова срочно известить «братьев» о необходимости отказа от платежей. Это проливает новый свет на слова в письме № 14: «Все <векселя — Ю. Л.> пришли назад с протестом»<sup>4</sup> Правда, в дальнейшем московские масоны не ока-

<sup>1</sup> Труды по русской и славянской филологии, VI, Тарту, 1963, стр. 333.

<sup>2</sup> Я. Л. Барсков, Переписка московских масонов XVIII-го века, Пг., 1915, стр. XIVII.

<sup>3</sup> ЦГАЛИ, ф. 50 (Тургеневых), оп. 1, ед. хр. 15.

<sup>4</sup> Уч. зап. Тартуского гос. университета, вып. 139, Тарту, 1963, стр. 323.

зали Кутузову помощи в уплате его очень значительных долгов. Однако, следует иметь в виду, что уплатить из личных средств 15 000 талеров (так Кутузов оценивает общую сумму своих долгов в письме имп. Павлу I) никто из них не мог, да Кутузов на это и не рассчитывал: он полагал, что, будучи послан по заданию Ложи, имеет право рассчитывать на поддержку из орденских сумм. То, что орден полностью разрушен репрессиями, Новиков разорен, все средства конфискованы (и не возвращены после реабилитации) — видимо, не укладывалось в его сознании. Проявлять же самопожертвование, рискуя тяжелыми для себя материальными последствиями, друзья в такой же мере не захотели для спасения Кутузова, как и для Новикова. Однако, И. В. Лопухин и связанный с масонами М. В. Репнин, видимо, способствовали успеху прошения Кутузова, поданного на имя императора. Кутузов получил разрешение вернуться на родину, однако, воспользоваться им не смог. Интересно, что в составленной для императора справке (запрос был передан через Ю. А. Нелединского-Мелецкого кн. А. Б. Куракину, справку же по просьбе последнего составлял А. С. Шишков) была указана лишь причастность Кутузова к процессу масонов, а связь приказа об его аресте с процессом Радищева была затушевана<sup>5</sup>.

Для решения спорного вопроса об отношении Новикова и Кутузова показательно, что именно Новиков стоит на первом месте среди тех, кому Кутузов после шестилетнего перерыва посылает приветы — впереди его ближайших друзей, таких, как С. И. Гамалия.

ПИСЬМО АЛЕКСЕЯ МИХАЙЛОВИЧА КУТУЗОВА  
ИВАНУ ПЕТРОВИЧУ ТУРГЕНЕВУ

Берлин 7/18 апреля  
1797

Дражайший друг Иван Петрович!

Не имею нужды описывать тебе моих ощущений, увидя, по прошествии нескольких лет, начертание твоей руки. Я знаю твое сердце и твою вообразительную силу, они да скажут тебе, что происходило в душе моей при чтении любезного твоего письма. Ты знаешь, что я всегда тебя любил и почитал, и так легко поверишь сердечной моей радости о случившемся с тобою, тем более, что занимаемое тобою ныне место, поскольку мне известно, было издавна предметом твоих желаний. Дай бог, чтобы и все прочие твои желания — я уверен, что не пременился и, следовательно, не пожелаешь непопозволительного законами, человеку свыше предначертанными — столь же благоуспешно совершилось. Поистинне сказать — ты знаешь, что я не ласкатель — твоя душевная доброта сего достойна.

Я уверен, сердечный мой друг, что ты приемлешь истинное участие в моем несчастном и горестном положении. Истинно тебе скажу, что мое терпение начинает ослабевать, и я, очевидно приближаюсь к отчаянию, тем

<sup>5</sup> Я. Л. Барсков, Цит. соч., стр. 320—322.

более, что зрю себя жертвою дружбы, мало, по-видимому, уваженной. Но не хочу жаловаться, ибо сие послужит только к углублению и без того едва ли стерпимой горести. Ежели я оставлен пославшими меня, то, без сомнения, сие заслужил или их собственное положение принуждает оставить и забыть гонимого несчастьем. Оба сии предположения не весьма утешительны. Я лишен свободы, да лишаюсь и честного имени, которое умел соблсти и в самой леге моей бедности, доведен до того, что не имею пропитания. Более четырех лет не получал от друзей моих ничего. Барон Шредер — который тому уже шесть месяцев как умер — отлучился от меня и при сем случае принужден был заплатить все его долги, дать ему денег на дорогу, а сверх сего во все сие время содержать его с женою и подчирицею, как он точно в сие время женился. Не имея денег, все сие сделано было на кредиты за жидовские проценты. Присовокупи к сему, что и мое житие требовало денег. Проценты, приписываемые к капиталу, рождали новые проценты, так что прежде нежели оглядеться, долги мои возросли до четырнадцати тысяч талеров. Все сие терпел я доколе возмогли некоторые заимодавцы лишить меня свободы. И в сей то крайности по совету Еренациуса вступил по его же рекомендации в условие с одним банкиром и дал ему следующие векселя в 3800 талерах на Походяшина, в 3500 талерах на Ивана Владимировича, в 1000 червонных на князя Юрия Никитича, а в остальных на моего брата. Банкир обещался, как скоро сии векселя будут акцептованы, тот час выплатить мне здесь деньги; векселя все акцептованы, но суди же о моем несчастьи: в самое сие время банкир сделался банкротом, и я подвергус опасности лишиться всей суммы, не заплатив оных не полушки. Еренациус дал мне совет писать в Россию, чтобы, ежели есть еще время, денег не платили; исполняя сие, уведомил я о сем Ивана Владимировича, и по нескольких месяцах все векселя, исключая братом, возвращены сюда с протестом, и я по сие время не имею ни от кого из них ни единой полушки. Что о сем думать истинно не знаю. И сам Еренациус не может надивиться, как возможно — сие суть его слова — братьям, послав меня в общем деле оставить и забыть меня совершенно. Вот, дражайший друг, мое положение. Суди сам, как я страдаю, являясь перед большею частию в лице умышленного обманщика.

По совету князя Михаила Васильевича Репнина, изъявленного чрез письмо графа Бриса к по совету общего нашего друга Ивана Владимировича, писал я к императору, прося его о позволении возвратиться в мое отечество, причем открыл и все обстоятельства настоящего моего положения. Не знаю вручено ли его величеству сие мое прошение, как ответа по сие время не имею ни слова о сем известия. Постарайтесь, друзья мои, узнать, что последовало с моим письмом и есть ли мне хотя малая надежда по малой мере умереть покойно в моем любезном отечестве.

Уведомь меня о судьбе прочих наших друзей: Николая Ивановича, Семена Ивановича и прочих. Что и где они? Что делается с Ва<сильем> Ив<ановичем> Бажановым? Где наш Ключарев? Где мои книги, бумаги, платье и проч., оставшиися в Гендриковском доме и есть ли мне надежда некогда увидеться с ними? Поклонись от меня Хари<тону> Анд<реевичу> Чебогареву. Прости, любезный друг, целую тебя мысленно. Ивану Андреевичу Вендемейеру мое почтение.

---

Милостивой Государыне Катерине Семеновне сердечное почтение с желанием по прошествии всех неприятностей пользоваться здоровьем и душевным спокойствием. Куруз ея, хоть телом и здоров, но тем более хворает духом, и сие то самое делает его неспособным, по нашему обыкновению, беречься от ветрогонств, однако же не мешает любить и почитать ее по-прежнему. Андрея и Александра, они мне знакомы, прошу обласкать, а двум незнакомым меня рекомендовать. — Простите, милые мои друзья, бог знает буду ли когда насладиться счастьем вас видеть.

Всем ближайшим нашим братьям сердечный мой поклон с прощением, чтобы прочитали с прилежанием двадцать пятую главу с <вятого> евангелиста Матфея.<sup>1</sup>

### Примечание

<sup>1</sup> Чтобы прочитали с прилежанием двадцать пятую главу с <вятого> евангелиста Матфея — из окончания письма видно, что Кутузов надеялся на возобновление работы ордена в России и призывал братьев к деятельности. 25-я глава в евангелии от Матфея содержит притчи: «Подобно царство небесное десяти девам» и о рабах, получивших от господина пять, два и один талант. Стихи 42—45 могли быть восприняты как намек на судьбу самого Кутузова: 42 «Ибо алкал я, и вы не дали мне есть; жаждал и вы не напоили меня; 43. Был странником, и не приняли меня; был наг и не одели меня; болен и в темнице, и не посетили меня <...> 45 <. .> поелику вы не сделали сего одному из сих меньших, то не сделали Мне».

## II. КТО БЫЛ АВТОРОМ СТИХОТВОРЕНИЯ «ДРЕВНОСТЬ».

В 1933 году в статье «Подпольная поэзия 1770—1800-х годов» (Литературное наследство, 9—10, М. 1933) Г. А. Гуковский опубликовал неизвестное прежде стихотворение «Древность». В публикации, на основании места стихотворения в рукописном сборнике, оно было датировано 1796—1797 гг.

В качестве возможного автора был назван Радищев. Позже, в 1941 г., во втором томе академического Полного собрания сочинений, куда стихотворение было введено как «приписываемое», Г. А. Гуковский повторил аргументы первой публикации. Их можно свести к следующим:

1. Политический радикализм стихотворения («Именно Радищеву была свойственна та независимость политической мысли, которая видна в оде «Древность»)<sup>1</sup>

2. Необычность языка и редкость поэтического размера: «Самый размер её (шестистопный хорей) необычен для оды конца XVIII века»<sup>2</sup> Г. А. Гуковский считал, что «даже своеобразии размера стиха оды может быть сопоставлено с фактами теоретических и практических метрических исканий Радищева, в частности, с его тенденцией бороться с засилием ямба в поэзии»<sup>3</sup> При этом указывалось на сильное влияние Оссиана и Клопштока на стиль оды.

Легко заметить, что ни эти аргументы, ни указание на сочувственное отношение автора «Древности» к Державину и Рейналю ещё не представляют сколь-либо убедительной аргумен-

<sup>1</sup> А. Н. Радищев, Полн. собр. соч., т. 2, М.—Л., изд. АН СССР, стр. 421.

<sup>2</sup> Там же. Неточность: ода «Древность» написана пятистопным, а не шестистопным хореем.

<sup>3</sup> Там же.



тации в пользу авторства Радищева. Наиболее индивидуально характеризует неизвестного автора следующее наблюдение Г. А. Гуковского: «В строфе 2-ой оды есть слово «сопки»; это сибирское слово, в XVIII веке, по-видимому, неупотребительное в русском языке. Естественно возникает предположение, что это слово вывезено из Сибири человеком, привыкшим к нему именно там; Радищев в 1797 году приехал из Сибири»<sup>4</sup>

Г. А. Гуковский отметил условность своей атрибуции: «Не исключена, конечно, возможность, что её написал человек, находившийся под сильным влиянием Радищева»<sup>5</sup>

Таким образом, соглашаясь с Г. А. Гуковским, что «Древность» — незаурядное произведение русской политической лирики XVIII века («Это — не стиль среднего поэта, это — стиль, отмеченный яркой печатью индивидуального мастерства»)<sup>6</sup>, мы вынуждены отметить, что вопрос об авторстве этого интересного текста остаётся открытым.

Однако, как нам представляется, на этот счёт можно высказать некоторые предположения.

Размер стихотворения — пятистопный хорей — действительно редок. Однако, он, вопреки мнению Г. А. Гуковского, не уникален в XVIII веке. Прежде всего, и размер, и структура строфы «Древности», крайне редкие в русской поэзии, хорошо известны были в немецкой конца XVIII столетия, в частности в творчестве молодого Шиллера (строфа «Древности» AbAbCC dEEd представляет собой соединение такта шестистопных хореев — строфы «Phantasie an Laura» — AbAb — «Rousseau» — CCdEEd)

Однако пятистопный хорей — размер редкий, но всё же встречающийся (им, в частности, написан лермонтовский «Утёс») Вот что об этом пишет К. Тарановский: «Пятистопный хорей — весьма редкий размер в русской поэзии. Впервые встречаем его у Третьяковского в одном из переводов Горация («Строфы похвальные поселянскому житию») < .> Кроме как в песенниках XVIII века этот размер нигде не встречается. Мы его находим у Сумарокова в комбинации с шестистопным («Песня СИУ») или у Державина в одном стихотворении 1796 года («Доказательство творческого бытия») в комбинации с четырёхстопным. Державин обратился к этому размеру ещё в 1812 году (в стих. «Жилище богини Фригии») <sup>7</sup> < .> В поэзии сов-

---

<sup>4</sup> А. Н. Радищев, Полн. собр. соч., т. 2, М.—Л., изд. АН СССР, стр. 421.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Весьма интересно отношение Державина к этому стиху. В одном из писем к графу П. Г. Головину от 7 февраля 1812 года он признаёт, что стихотворение написано «необычным и тяжёлым» размером. (Примечание К. Тарановского).

ременников Пушкина этот размер встречается редко.»<sup>8</sup> Далее К. Тарановский указывает на выполненный Кюхельбекером перевод «Амура-живописца» Гёте (1825), ряд стихотворений Шевырёва (1825—26) и один сонет Дельвига (1827).

Таким образом, «Древность» написана почти уникальным для русской поэзии XVIII века размером, и, если мы обнаружим такой же размер в творчестве какого-либо поэта (Державина с основанием отвёл Гуковский, Третьяковский отпадает), то это будет поводом присмотреться к нему как к возможному автору.

В XVIII веке — и именно в 1796 г. — было стихотворение, написанное пятистопным хореем и выпавшее из внимания специалистов. Это «Дополнение к вечернему разговору» П. А. Словцова — его стихотворное письмо к сотоварищу по семинарии молодому М. М. Сперанскому.

Стихотворение было списано П. И. Саввантовым в 1842 году «у одного из учеников М. М. Сперанского» и опубликовано в «Русской старине»<sup>9</sup> Прочитируем начало этого текста:

Полно, друг, с фортуною считаться  
И казать ей философский взор;  
Время с рассуждением расстаться,  
Если счастье катит на двор.  
Лучше с светом в вихрь тебе пуститься  
И крутиться по степям честей,  
Чем в пустыню с Прологом забиться  
И посохнуть с горя без людей.<sup>10</sup>

Наблюдение над ритмикой стихотворения П. А. Словцова позволяет сделать некоторые выводы. К. Тарановский, проанализировав процент ритмических ударений в сильных метрических положениях, получил следующие данные:

слоги	1	3	5	7	9
Третьяковский	65,7	91,7	84,4	56,3	100
Державин (1812)	65	80	80	60	100
Кюхельбекер (1825—30)	63,6	91,5	77,6	62,4	100

Соответствующие подсчеты по стихотворению Словцова дают цифры, существенно отличающиеся от довольно равномерной

<sup>8</sup> Кирилл Тарановский, Руски дводелни ритмови, Београд, 1953, стр. 273; Кирилл Тарановский, О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики (American Contributions to the fifth International Congress of Slavists, Sofia, 1963, (preprint) Monton & Co, The Hague.) В этой работе с большой подробностью рассмотрены русские пятистопные хореев. Однако интересующие нас тексты остались автором незамеченными.

<sup>9</sup> См. «Русская старина», 1872, январь, стр. 80—81 и уточнённая публикация: там же, март, 469—470.

<sup>10</sup> «Русская старина», 1872, март, стр. 469.

картины от Тредиаковского до Кюхельбекера. Особенно показательны первый и седьмой слог.

	1	3	5	7	9
Словцов	45	80	82,5	35	100

Если мы рассмотрим соответствующие цифры по «Древности», то обнаружим, что они существенно отличаются от приводимых К. Тарановским данных, ближе всего соответствуя показателям «Дополнения к вчерашнему разговору»

	1	3	5	7	9
«Древность»	55,9	75,9	83,5	47,6	100

Эти цифры представляют интерес: хотя пятистопный хорей — крайне редкий размер — сам уже показателен при определении авторства, но ещё более важна его индивидуальная трактовка.

Всё, что мы знаем о мировоззрении Словцова — чело- века радикальных настроений — вполне соответствует той характеристике, которую дал Г. А. Гуковский автору «Древности».<sup>11</sup> Дошедшее до нас наследие Словцова слишком невелико, чтобы на основании его идейного анализа делать какие-либо категорические заключения, но оно делает предположение об авторстве Словцова не лишённым большой доли вероятности. «Древность» — не произведение теоретика-революционера радищевского типа. Скорее оно напоминает нам о людях из того лагеря, к которому принадлежали, например, С. Бобров или, по всей вероятности, молодой Сперанский. Это были люди глубоко демократических симпатий, поповичи и семинаристы, поклонявшиеся Ньютому и Ломоносову в науке, Гельвецию и Руссо — в философии. Их волновали картины космических и социальных катастроф. Традиционные церковные представления о бренности «земных» отличий вельможи от бедняка они воспринимали как проповедь равенства. В поэзии они были противниками лёгкости и изящества. Их интерес к затруднённой форме рече всего проявился в «странных» и гениальных поисках «тёмного» С. Боброва. Черты эти присущи поэзии Словцова — они свойственны и «Древности».

В стихотворении «Древность» есть ещё одна — отмеченная Г. А. Гуковским — деталь: употребление сибирского слова «сопки». Кроме Радищева и явно не могущего быть автором «Древности» П. Сумарокова, среди поэтов-сибиряков Словцов дол-

---

<sup>11</sup> О П. А. Словцове см.: Н. Степанов, П. А. Словцов (у истоков сибирского областничества), Л., 1935 Л. Светлов, Радищев и политические процессы конца XVIII века, сб.: Из истории русской философии XVIII—XIX веков, изд. МГУ. 1952.

жен быть назван в первую очередь: П. А. Словцов родился на Урале, с 1779 по 1788 г учился в тобольской семинарии, в 1772 г., по окончании Александро-Невской семинарии, снова был послан в Тобольск. С Сибирью была связана и дальнейшая его жизнь. Словцов любил вставлять в свои стихотворения местные речения. Так, например, в ярком стихотворении «Материя» (сб. «Муза И. И. Мартынова») он употребляет слово «калан», поясняя: «по-камчадальски «бобёр»»

Поэтическое наследие П. А. Словцова до нас дошло, видимо, очень неполно и никогда не было предметом специального изучения. Когда подобная работа будет произведена, возможно, и авторство «Древности», определяемое пока лишь гипотетически, прояснится в значительно большей мере<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> *Корректурное примечание.* Данная работа находилась в печати, когда высказанное в ней пожелание в значительной степени реализовалось. В «Тезисах междуузловской научной конференции литературоведов, посвященной 50-летию Октября» (Л., 1967) появилось краткое изложение доклада Г. И. Сенникова «Сибирский вольнодумец XVIII века». Анализируя творчество П. А. Словцова, автор так же, как и мы, приходит к выводу о принадлежности «Древности» перу сибирского поэта. К сожалению, аргументации в этом кратком тексте не приводится. Можно лишь пожелать скорейшего опубликования полного текста работы Г. И. Сенникова.

## Оглавление

### Статьи

Ю. М. Лотман. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя	5
Б. Ф. Егоров. П. В. Анненков — литератор и критик 1840-х — 1850-х гг.	51
П. С. Рейфман. Щедрин и Чернышевский (по материалам хроник «Наша общественная жизнь»)	109
В. И. Беззубов. Леонид Андреев и Московский Художественный театр	122

### Публикации и сообщения

С. Г. Исаков. Об отношении передовой русской общественности Гарту конца XIX—начала XX вв. к «русификации» и особому остзейскому режиму	243
С. Г. Исаков. Царская цензура и эстонский перевод романа И. И. Лажечникова «Ледяной дом»	253
Е. Ю. Кузьмина Караваева. Встречи с Блоком. <i>Вступительная статья</i> Д. Е. Максимова. <i>Примечания</i> З. Г. Минц	257
М. Э. Коор. Материалы к библиографии А. А. Ахматовой (1911—1917)	279
А. С. Крюков. О первых публикациях А. А. Ахматовой	295
З. Г. Минц. О «Беседах с поэтом В. И. Ивановым» М. С. Альтмана	297
М. С. Альтман. Из бесед с поэтом Вячеславом Ивановичем Ивановым (Баку, 1921 г.). <i>Примечания</i> М. Э. Коор	304
Н. В. Котрелев. Вяч. Иванов — профессор Бакинского университета	326
Я. Мандат ( <i>Брно</i> ) Потерянные письма русских писателей	339
П. С. Рейфман. «Искра» и М. Е. Салтыков-Щедрин (по материалам хроник «Наша общественная жизнь»)	342
Ю. М. Лотман. Историко-литературные заметки	358
I. Неизвестное письмо А. М. Кутузова И. П. Тургеневу	358
II. Кто был автором стихотворения «Древность»	361

ТРУДЫ ПО РУССКОЙ И СЛАВЯНСКОЙ  
ФИЛОЛОГИИ XI

На русском языке

Тартуский государственный университет  
ЭССР, г. Тарту, ул. Юликооли, 18  
Ответственный редактор Б. Ф. Егоров  
Корректор Л. А. Аболдуева

Сдано в набор 8/VII 1967 г. Подписано к печати  
19/II 1968 г. Бумага фабрики «Кохила» Типо-  
графская № 3. 60 × 90. 1/16. Печ. листов 23,0.  
Учетн.-издат. листов 28,4. Тираж 800 экз.  
МВ-00692. Заказ № 4588.

Типография им. Ханса Хейдеманна, ЭССР,  
г. Тарту, ул. Юликооли, 17/19. II  
Цена 1 руб. 90 коп.  
7—2